القيم الجمالية
فى
الفنون التشكيلية

دكتور محسن محمد عطيه

دار الفكر العربى
الطبعة الأولى
٢٠٠٠

القيم الجمالية
فى
الفنون التشكيلية

دكتور محسن محمد عطيه
أستاذ ورئيس قسم النقد والتذوق الفنى
بكلية التربية الفنية
جامعة حلوان

فهرس الموضوعات

مقدمـــة

عندما نكون بصدد محاولة لوضع نظرية حول تاريخ الفن ، ينبغـــى أن لا نغفل مسألة « **القيم** » إذ أن نظرية «**القيمة** » فى علم الجمـــال ***Axiology*** تـــدرس المبادئ العامة للنقد ، الذى يستخدم أساسا فى مناهج البحث فى قضايا تاريخ الفـن فى العصر الحديث .

والحقيقة أن أى مناقشات حول الفن ، تتطلب شيئا من إدراك مكانة الفن فى الثقافات المختلفة ، فى الماضى والحاضر . أما الفن فى الماضى فكـــان يخضـــع لتحكم مصطنع ، ولنماذج تقليدية ، ومع ذلك نجده قـــد تمتـــع بطبيعـــة وقيمـــة واضحتين ، وتقبلان للتحليل لعناصر أولية ، على عكس أنواع أخرى حديثـــة لا تتمتع بمثل هذا الوضوح . إذ عندما يفعل الفنان ما يروق له ، وتظهر الأعمـــال والأساليب الفنية بأعداد هائلة ، وتملأ قاعات العرض ، دون وعـــى بـــالقيم ، أو بضرورة الإختيارات التفضيلية الإرادية ، يمكن أن نتوقع حينئذ ، زوال تأثير الكم الكبير من هذه المنتجات بسرعة ، شأن ما يعرض على شاشات التلفزيون ومـــا ينشر فى المجلات المصورة .

ان مسألة الإختيار والمفاضلة بين الأنواع المتنافسة من القيم ضرورية ، وحينما يفاضل الفنان والجمهور عن وعى وإرادة فسوف نتوقع نشوب النزاع على الإختيارات لفترة من الزمن ، وقد يصل إلى حد الإحتدام . وسوف نتوقع بعض الاتجاهات التى ترفع شعار « الحفاظ على خصوصية النمط القومى » كمثل أعلى ، أو على العكس فنصادف فئة أخرى ترى فى الإختلاط بين القوميات عاملاً أساسياً فى عملية الإزدهار الثقافى ، والإزدهار الفنى . وهؤلاء يستشهدون بما حدث فى الماضى ، عندما كان الفنانون يهاجرون ، حيث المناطق التى يعتقدون أنها تتميز بانتعاشها الإقتصادى والثقافى ، وقد انطلقوا فى القرون الوسطى من روما إلى بيزنطة ، ومنها إلى البندقية وأسبانيا ، ثم هاجروا فى العصر الحديث إلى باريس وإنجلترا ، وكان إجتذاب هذه المدن للعديد من خيرة فنانى العالم سبباً لإزدهارها فنياً وثقافياً . وقد أدى التقارب بين الشعوب إلى تبادل الأفكار بين الجنسيات المختلفة بسرعة .

والواقع ان مسألة التفضيلات فى اختيار أشياء بدلاً من أشياء أخرى ، لا تخضع لمعيار الصواب والخطأ ، ولكن فى الغالب تخضع التفضيلات الشخصية لسلطانها ، وليس هناك إمكانية لإقامة الدليل على خطأ شخص لا يستهويه عمل فنى يعجب الآخرين . ومع ذلك فقد آثار الفلاسفة موضوع البحث عن أساس موضوعى للحكم على الفن بالرغم من أهمية الآراء الشخصية فى تكوين فنى .

ولا يمنع إعجاب المتذوق بعمل فنى وتفضيله له ان يجعله يقدر أعمال فنية أخرى نظراً لتميزها بنوع خاص من القيم الفنية التى تختلف عن تلك التى عثر عليها فيما أعجبه من أعمال فنية . فقد يعجب المتذوق « **بالرقة** » التى تميز أعمال

رافائيل بدرجة أكثر من « **العنف** » الذى تتصف به أعمال ميكل أنجلـــو . وتلـــك الصفات تصبح قيماً يقدرها المتذوق فى مجال الفن .

وباستخدام عمليات المقارنة بين الأحكام الذاتية فـــى الفـــن ، مـــع أحكـــام الآخرين يمكن الكشف عن العناصر المشتركة والمختلفة بين تلك الأحكـــام ممـــا يعمل على ارتفاع مستوى النمو النقدى ، أما سيادة القواعد الثابتة فيـــؤدى إلـــى فقدان الحساسية بالحقيقة الفنية ، والحقيقة انه ليست نوعيات الخامة المســـتخدمة ولا الطريقة التى تم تناولها بها ، ولا الخبرة بأصول التشـــريح ، ولا عنـــاصر التوازن فى التكوين أو التوافق فى التلوين تعد قيم فنية لذاتها ، وإنما تتحقق القيـــم نتيجة للطاقة الإبداعية التى هيأت لظهور تأثير شكلى معين فى عمل فنـــى مـــن خلال تلك العناصر . وذلك التأثير الشكلى يعد بمثابة رمز للقيمة . أمـــا طريقـــة الرؤية التى تمثل النمط المميز لكل فنان فهى التى تجسد الرمز البصرى لخيـــال الفنان .

ويتوقف تحقيق القيمة الفنية على تشكيل الموضوع وانصهاره فـــى خيـــال الفنان ، وسوف تبقى عناصر الخط والتوافقات اللونية غير فنية حتى يضفى عليها الفنان مضمونه الخاص ويمزجها بعواطفه ومشاعره الخاصة . والفنـــان يخلـــق قاعدته بنفسه ، حتى ولو كان ذلك على حساب النسب الطبيعية أو الموضوعيـــة ، إذ كانت ضخامة النسب أو ضآلتها فى ظهور المرئيات فى الفن القوطى مثـــلا ، تتبع العلاقة بين صور المرئيات وفكر الإنسان ، وليس وفق نسبها التـــى تبـــدو عليها للبصر فى الطبيعة .

وقد خلقت أحداث أوائل القرن العشرين طفرات جريئة ، حيث ظهر الولـــع بفنون التجريد وبقوة الآلة ، وبدا المذهب التعبيرى مثل رد فعـــل عنيـــف ضـــد الحضارة التى جردت الإنسان من صفاته الإنسانية ، وولدت الشـــعور بالعزلـــة والقلق ، وأخذت الشكوك تحوم حول صورة العالم المادى ، الذى ظل زمنا طويلا مستقرا وثابتا علميا ، والذى ساعد على تأكيد تلك الشكوك هدم أينشتين فى كتابـة « **النسبية** » نظريات الهندسة التقليدية . وكذلك كان هناك كتاب فرويد « **تفســـير الأحلام** » الذى كان بمثابة صدمة فى تفسير السلوك الإنسانى ، ولوحـــة بيكاســـو « **نساء أفنيون** » (١٩٠٧) التى صدمت الذوق التقليدى . ومنذ ذلك الوقت شاعت شعارات « **التأكيد على الحرية الفردية فى التعبير** » واطـــلاق العنـــان لقـــدرات الإنسان « **مثل عليا وقيم جديدة** » .

وفى مقابل ذلك حاول بعض علماء الفن الإستفادة من طرق البحث العلمى ، من أجل تطبيقها على الظواهر الإنسانية ، والإنتاج الفنى ، الذى اعتبروه نتاجـــا اجتماعيا لا يتعلق بالموهبة أو بالإرادة الفردية . وكذلك كان يعتقد فـــى إمكانيـــة إخضاع الجمال للقياس المنطقى .

هكذا كان لاستخدام مؤرخى الفن لمعايير قيم مختلفة أثـــره فـــى إصـــدار الأحكام المتفاوتة حول أهمية بعض الأساليب الفنية ، أما بالنسبة للأساليب الجديدة فى الفن الحديث مثل تجريدات « كاندنسكى » وتكعيبية « بيكاسو » ، فقد اعتبرهـــا بعض المؤرخين فى وقتها انحلالا فى القيم .

وكانت حركة الحداثة فى القرن التاسع عشر تغرى بالهروب من رتابة الحياة . أما ((**لويس فوكسيل**)) فقد وصف الفنانين (١٩١٢) الأجانب المهاجرين بأنهم غير متحضرين وليسوا موهوبين ، بل ولا يعرفون خصائص الفن ولا أهدافه ، وذلك ما يفسر ، فى رأيه ، ممارستهم للفن بصيغ متطرفة ، وبتجاوزات فوضوية .

وبحث الفنان الحديث عن الطريق إلى التحرر من سيطرة الماضى ، فأراد التكعيبيون التحرر من المنظور التقليدى فى الرسم . غير أن بعض النقاد قد وصفوا تلك الأساليب غير المألوفة بالإنحلال ، وكذلك وصفت التجريدية والدادائية . ومع ذلك فالفنانين الذين بحثوا عن الطريق غير المألوف للفن ، قد كانوا أكثر وعيا باختيارتهم ، ووعيا لما استبعدوه بصفته باليا . أما اليوم فقد تغيرت الصورة ، إذ أن أغلب النقاد والمؤرخين يمتدحون الفن الحديث بعبارات حماسية ، على حين تتهم المذاهب المغايرة بالتقليدية . وفى الحقيقة أن طبيعة الذوق متقلبة ، وذلك ما يفسر تغير الأحكام على منتجات الفن فى عصر معين ، نتيجة لتغير معايير القيم . وتمثل كل حقبة تاريخية وحدة فى ذاتها ، لها مضمونها وبيئتها الباطنة . والقيم الجمالية تتأثر بالحركة الاجتماعية فى عصر معين . وقد كان التاريخ فى القرن التاسع عشر بمثابة المنظور الأساسى للفن . وكان التعاقب بمثابة مبدأ أولى للتفسير ، مع الحرص على تجزئة الفن إلى عناصر منعزلة من أجل البحث عن قوانين التطور ، لكل منهما على حده . أما فكرة التزامن ، فتقوم على أساس تصور لمحور أفقى ، تقع عليه العلاقات بين الفنون على أساس ليس للزمان فيه أى دخل ، على عكس المحور الرأسى للتعاقب الذى تصورته النظرية التاريخية للتطور .

أما الفنون فتشتمل على تقاليد فنية عديدة ، منها الفرعونية ، والصينية ، واليابانية ، والإغريقية ، والفارسية ، والفلورنسية ، وأن تجاهل التنوع يجعلنا نتحيز لثقافة معينة ، بشكل مبالغ ، على حساب ثقافة أخرى . واليوم نشعر بأننا نبالغ فى التحيز لثقافة فن الغرب ، ونتجاهل قيمنا التى تنبع من حياتنا وإرادتنا واختيارنا . وكل فنان يظهر ميل نحو اتجاه ، وتفضيل معين ، ومع ذلك فالعمل الفنى ينطوى فى أغلب الأحيان على أفكار عديدة متسقة ، عندما يتصف بالثراء والخصوبة . غير أنه لا يمكن إغفال اشتمال كل عمل فنى على نغمة سائدة فى صميمه .

ويتميز كل عصر فنى بسيادة علاقات وقيم من نوع معين ، فقد شاع طابع البساطة والتقشف فى أعمال الفرنسيين فى القرن الثانى عشر (الفن الرومانسكى) ، وعندما نفكر فى العصور الوسطى يخطر ببالنا « **الدين** » ، فلم يكن الإنسان فى العصور الوسطى يضفى قيمة عليا على الحياة الدنيا ، إذ كانت موضوعات الإيمان بالنسبة له تمثل قيمة أعلى من اكتسابه المعرفة والقوة . أما فى المجتمع الأشورى فقد تغلغلت قيمة المثل الأعلى العسكرى ، مثلما تغلغلت فكرة البعث كقيمة عليا فى العصور الفرعونية . أما حينما نستعرض بأذهاننا القرن التاسع عشر فسوف يخطر ببالنا الصناعة والسيطرة على الطبيعة . ووفقا لمقتضيات الرخاء المادى فى عصرنا ، أصبحت كل الأنشطة تتكيف معه ، كقيمة بديلة عن قيم البسالة ، أو الوحدة الروحية مع الله ، أو الولاء لروح الجماعة ، مما كان بمثابة قيم تراعى فى العهود السابقة . وينظر جميع أرجاء المعمورة إلى التمكن من أساليب الإنتاج الصناعى على أنه المفتاح السحرى لتحقيق الوفرة الاقتصادية لكل إنسان ، ولذا فإن كل القيم الأخرى ترغم على الإتجاه نحو هذه

الوجهة ، ومنها القيم الفنية . أما التكنولوجيا والميكنة والاغتراب ، فقد ظهر أثرها فى « **التكعيبية** » و « **الدادائية** » و « **السريالية** » ، كما أثرت فى هذه الأساليب الفنية مفاهيم « **اللاأنسنة** » والإستغناء عن المعيار الإنسانى ، وقانون النسب الذى كان يتمسك به فتروفيوس وعصره كقيمة عليا . وشاعت فى الفن الحديث نزعات السخرية ، واللعب ، والشكلانية .

وعندما استحوذ التليفزيون والفيديو والإنترنت على حياة الناس ، اتسع نطاق ممارسة الفنون بالنسبة للإنسان العادى بعد أن كان يقتصر على الأقلية المتميزة . وقد أصبح الفن فى عصر ما بعد الحداثة حقلا من حقول الجماعة ، وأصبحت السخرية تمارس كتسلية ذاتيا ولأقصى الحدود ، وتمثل شعارا جديدا ، واحتلت الكوميديا العبثية والمحاكاة الساخرة مكانة بارزة ، إضافة إلى استخدام الفنان للبنى المفتوحة المرتجلة ، والتى تقوم على المصادفة أو الاختزال إلى أقصى حد . ورفع شعار نهاية الإستطيقا التى تتركز حول الجمال ، بل أصبح من الممكن النظر إلى الفن على أن شأنه شأن أى شىء أخر فى الحياة . وبذلك افتقدت الحدود كما أفتقد عنصر الفنتازيا مكانته السابقة .

إن بمقدورنا أن نصف عصر معين بالعظمة ، كنوع من التقييم الذى يستند إلى تقدير عدد كبير من المتذوقين الخبراء ، فقد كانت هناك فنون عظيمة فى مصر ، والهند ، والصين ، واليونان ، وأوروبا الحديثة فى فترات تاريخية معينة ، أنتجت الأساليب الفنية الأصلية ، غير أنه لا يجد مؤرخو الفن أحيانا ما يسجلونه ويستحق الإهتمام ، بالنسبة لحقب تاريخية فى مناطق مختلفة أخرى ، وذلك حينما تصبح مثل هذه المناطق غير منتجة نسبيا أو مقلدة أو ناقلة . ولما

كان التطور الثقافى يتوقف على الإنسان ، فإن فى كل نوع من الفنون يكمن نـوع من القيم التى تحتمل المنافسة والجدل . والحقيقة أنه فى عصرنا تتوفـر للفنـان وسائل المقارنة مع أساليب أخرى كثيرة قديمة وحديثة ، وعندما يصل الأسـلوب الفنى فى مرحلة معينة إلى درجة الإنحطاط ، ويصبـح متكلفـا أو مكـررا ، أو متصنعا ورتيبا ، وفاقدا لقدرته على الابتكار ، ليس لنا إلا أن نصفـه بالسـوقية والإبتذال ، نظرا لإفتقاده لقيمه المتوقعة ، فملة الناس ، وبحثوا عن نقيضه .

وقد فعل الفنانون والجمهور ذلك فى الماضى عندما أكدوا علـى عنـاصر الإندفاع ، والإنفعال ، والتخيل ، والحرية ، بـدلا مـن النظـام ، والوضـوح ، والتوازن ، والعقل ، بل والكبح . وكانت هذه هـى الطريقـة التـى ثـار بـها الرومانسيون على القيم البالية فى الكلاسيكية فى أوائل القرن التاسع عشر .

وفى الغالب يسير تاريخ الفن فـى حركـة شـبه متناوبـة بيـن « **العقـل والعاطفة** » ، وبين « **البساطة والتعقيد** » ، أنه تارة يتجه نحو الانفعال والتعبـير ، وتارة يؤكد على طابع الترتيب والصفاء . ويمكننا أن نعتبر أساليب متنوعة مثـل « **الطبيعية و التأثيرية و الوحشية والتعبيرية والتكعيبية والتجريديـة** » بمثابـة ارتدادات لأساليب أقدم . والتعارض بين الاتجاهات المتضادة يمكن أن يعمل على تصعيد حدة الجدل فى تاريخ الثقافة والفن ، زيادة على وجود داخل كـل فريـق متنازع ، فئات من المحـافظين ، والمتحرريـن ، والطليعييـن ، والمثقفيـن ، والعامة .

والذى يحسم الجدل هو مناخ الذوق الملائم لكل اتجاه ، والإقتناع بحقيقة أنه بالإضافة إلى القيم الجمالية ، هناك قيما أخرى نفعية ، وأخلاقيـــة ، ومعرفيـــة ، وكلها تدخل فى التقدير الكلى للعمل الفنى ، ألم تكن الحياة الإنسانية فـــى مصـــر قديما تشكل الجزء الكبير من أعمال الفن الفرعونى ، وكذلك كان الفن فى العـــالم الإسلامى يرجع إلى فهم الحياة الإنسانية فى تلك العصور .

وفي الحقيقة يتطلب تفسير أى ظاهرة فنية توفر سلسلة من الدراسات التـــى تقوم أما على التزامن أو التعاقب .

✶✶

القيم ومعايرها

الإنسان كائن يقدر الأشياء ، ويعيرها اهتمامه ، فيميل نحوها أو ينفر منها . هكذا تتحدد قيمة شئ ما بناء على علاقته بإنسان معين ، يجـــد فيـــه مـــا يثـــير اهتمامه ، أو يشبع حاجاته . والحقيقة أنه يمكن التمييز بين أحكام القيمة وأحكـــام الواقع ، فإذا كانت العلوم التجريبية تعنى بالوقائع نجد الفلســـفة تعنـــى بـــالقيم . و « **القيمة** » تمثل الصفة التى تجعل الشىء مرغوبا فيه ، وتطلق على ما يتمـــيز به الشىء من صفات تجعله مستحق للتقدير . فإن كان مستحق للتقدير فى ذاتـــه ، مثل « **الحق والخير والجمال** » كانت قيمته مطلقه ، وإن كان مستحق للتقدير مـــن أجل غرض ، كانت قيمته إضافية . ويطلق لفظ القيمة فى علم الأخلاق على مـــا يدل عليه لفظ الخير . ولقد ميز العلماء بين القيمـــة الذاتيـــة للشـــىء ، والقيمـــة المضافة إليه . وقد تفهم القيمة كميا فتدل على ثمن الشىء ، أو تفهم كيفيا فتـــدل على الصورة النوعية له ، فنقول قيمة الأسلوب وقيمة العلم . أما فلســـفة الفـــن فمهمتها البحث عن الموجود من حيث هو مرغوب فيه لذاته ، وهى تنظر فى قيم الأشياء ، وتحللها ، وصولا إلى أنواعها وأصولـــها . وتبحـــث نظريـــة القيـــم ***Axiology*** فى طبيعة القيم ومعاييرها ، وترتبط بعلوم الأخلاق والمنطق وفلســـفة الجمال .

إن **القيم** هى صفات الموضوعات والظواهر المادية التى تمـــيز أهميتـــها بالنسبة للمجتمع ، والأشياء المادية تمثل أنواعا من القيـــم ، لأنـــها موضوعـــات لمصالح بشرية مختلفة ، مادية وروحية . ويمكن اعتبار العمل الفنى موضوعـــا لمصلحة إنسانية ، وكذلك تمثل الأفكار قيما ، يعبر مـــن خلالـــها النـــاس عـــن مصالحهم فى صورة أيديولوجية ، تمثل الإرادة الإنسانية . وبالإضافة إلى القيـــم

المادية والاقتصادية والروحية والجمالية ، هناك قيم ثقافية وتاريخيــة ، تصبــح موضوعا للموافقة أو الاستنكار . والحقيقة أن كل مجتمع يخلق نسقا معينــا مــن المفاهيم والمثل العليا والمبادئ ، من أجل أن يوجه على أساسها ســلوك النــاس وينظمه . وفى أغلب الأمر يكون الصراع بين الأيديولوجيات هو فى الوقت ذاتــه صراع بين نسقين من القيم . ويتضح من ذلك أن مصطلح القيمة فلسفى ، يتأرجح بين « اللامادى المعيارى » و « المادى الملموس » ، وبين « الغموض والوضوح » وبين « المتعالى والمشخص » . لقد اشتق لفظ « القيمة » من فعل « قام » ، وهــو يتمتع بقوة فعالية وتأثير ، ويرتبط بالمعيارى الذى يقابل الواقعى المحسوس .

إن الإهتمام الجمالى يدفع المتذوق نحو المشاركة الوجدانية ، دون تصــارع أو تنافس . ولكى تحظى القيم العديدة للفن بتقدير إنسانى عام ، يتطلب الأمــر أن تحصل على تقدير عدد كاف من المتذوقين . ومن الواضح أن للخصائص الثقافية لمجتمع معين أهمية فى تشكيل معايير القيمة . ومن غير المقبــول إغفــال دور التقييم الجمالى الإضافى ، بحجة تحرير معايير الجمال من المعــايير المختلطــة بها . فهناك قيم غير جمالية ، تدخل فى عملية التقدير الكلى للعمل الفنى ، منــها القيم النفعية والاجتماعية . فعلى سبيل المثال نجد أن الفن فى العصور الوســطى كان يجسد الموضوعات التى تمجد الفضائل الدينية ، وكذلك كانت مؤلفات الأدباء فى العصور الإسلامية تنفذ إلى الحياة الأساسية ، إذ أن الفن يعتنى بالقيم الإضافية التى يستمدها من مكانته فى الحياة ، ومن تفاعله مع العناصر الثقافية الأخــرى ، مثل الدلالات الرمزية ، والطابع الجليل ، وعمق الجاذبية ، والتأثير التذكــارى ، مما يكسب الفن صفته الإنسانية . وكذلك تضيف الدلالات الروحية إلــى القيمــة الجمالية للعمل الفنى عمقا وجاذبية ، فما يدعونا إلى تقدير قيمة الفن أكثر ، هــو

إثارته لعواطف عميقة فينا ، بدل من أن يكتفى بتأثيره ، باجتذاب حواسنا تجـــاه الأشكال . فإن الجزء الأكبر من تقديرنا لـ « **معبد البـــارثينون** » يرجــع إلـــى اعتباره أثراً إغريقياً ، وكذلـــك يرجـــع تقديرنـــا لأعمـــال فـــن « **رمـــبرانت** » *Rembrandt* (١٦٠٦-١٦٦٩) إلى كونه قد جسد خصائص الشعب الهولندى .

وتركيز **الإهتمام الجمالى** نحو اللامألوف من الخصائص الظاهريـــة التـــى تصادفنا فى الحياة اليومية ، ويسهل تعرفنا عليها ، غير أنه لا يرتقى بالفن الـــذى يهدف إلى التأثير بعمق ، وإلى البقاء خالدا إلا عندما ينفذ إلى الأعماق ، ويتخطى حدود المظاهر ، بل يتخطى حدود الزمن من أجل أن يصبح أبديـــا ، لأن الفـــن العظيم يسمو فوق الصراعات التاريخية ، ليصل إلى درجـــة الحقـــائق الكليـــة . وهناك أمثلة من هذا النوع من الفن الخالد ، تتمثل فى « **معبد الكرنك والأهرامـات وتمثال أبى الهول** » .

ورغم التأثير المتبادل بين القيم والمعايير ، إلا أنه لا ينبغى الخلط بين كـــل منهما . إذ أن « **المعايير** » إرشادات وتوجيهات خاصة بالممارســـة المعياريـــة ، بينما تشير « **القيم** » إلى التفضيلات والأولويات أو الحـــالات المرغـــوب فيـــها كمبادئ إيجابية. وهذا يعنى أن « **القيم تدعم المعايير** » . وتقسم القيم إلـــى قيـــم دائمة لها صفة الإلزام، مثل القيم الدينية والأخلاقية وقيم عاطفيـــة ، مثـــل قيـــم الذوق ، وهى قيم وقتية ومتغيرة . وتختلف المجتمعات الإنسانية فيما تعتقد فيـــه ، وكل معتقد يتضمن مجموعة من « **القيم** » التى تشكل الجـــانب الإنســـانى مـــن الحياة ، أما بالنسبة للفن فهو موضوع كيفى ، وذاتية الناقد تنفـــذ فـــى أحكامـــه التقديرية وإلى تحليلاته .

والحقيقة أن عملية التقدير الفنى تقوم على « **القيم** » إذا اعتبرنا أن مهمة النقد هى التقييم ، والكشف عن القيم . ووظيفة الحكم بالقيمة ، التمييز ، بمعنى النفوذ إلى جوهر العمل الفنى بتحليله ، للكشف عن الطريقة التى تترابط بها الأجزاء وتتوحد فى « **كل** » ، مما يكسب الأحكام طابعا مشتركا . وينبغى هنا لمن يقوم بمهمة التمييز (التحليل وإعادة التركيب) أن يراعى تعدد التقاليد الفنية التى تنتمى إلى طرز ومدارس فنية مختلفة وثقافات متنوعة ، حتى لا يتحيز فى تقديره لثقافة معينة .

ولا يمكن أن نغفل الاختلافات فى التفضيلات التى يظهرها الفنانون ، فبعضهم يميل إلى التبسيط ، والبعض الآخر يفضل النفوذ فى الأعماق الجوهرية للأشياء والموضوعات ، وهناك « نزعات رمزية » ، تكتفى فى تناول الموضوعات بالتلميح أو بالتعبير غير المباشر . ومن الفنانين من يستهويهم الأجواء الضبابية ومنهم كذلك من يبتهجون بالنور .

القيم والتفضيل الجمالى

وباتباع عمليات التحليل والتمييز فى النقد ، من أجل تحديد مهمة كل جزء فى التجربة الإبداعية أو التذوقية ، فذلك من شأنه أن يساعد فى الكشف عن الأفكار العديدة الموحدة فى الخبرة الجمالية ، وهذا يتوقف على مدى خصوبة وثراء العمل الفنى . فمثلا عندما نقوم بمهمة الكشف عن **القيم** التى يمكن إدراكها فى فن المصور الفينيسى « **تيتسيانو** » ***Ticiano*** (١٤٧٧-١٥٧٦) لا نكتفى بتمييز الطابع الأرستقراطى لفنه ، وإنما نكشف كذلك عن خصائص أخرى تميز

هذا الفن ، وأيضا ليس طابع البساطة والتقشـــف همـــا الصفتـــان الجماليتـــان أو الجوهريتان فى الفن الرومانسكى الذى ظهر فى فرنسا فى القرن الثانى عشر .

وفى الواقع أن الأحكام الجمالية لا ينبغى أن تخضع للتفضيـــل الشـــخصى وحده ، إذ يمكن مقارنة عملين فنيين من نفس النوع ، وتبعا لإهتمامات جماليـــة معينة . وكذلك ليس الشىء فى ذاته ، هو مصدر « **القيمة** » ، وإنما قيمة الشـــىء ترجع إلى علاقته بغير ذاته ، وبفضل الإهتمام الموجه لذاته ، ومن أجل ذاتـــه ، وهو يستعير قيمه الظاهرية من قيم أخرى .

والمتذوق عادة ، يضفى على الأشياء قيمة جمالية ، أما الفنان فمهمتـــه أن ينتج أشياء ترضى إحساسه وتشبع حاجته إلى الجمال . ويطيـــب للعيـــن تبعـــا لتفضيلاتها النظر إلى أشياء معينة . ومن المؤكد أن الفنان يستمتع جماليا أثنـــاء عمله الفنى ، وكذلك المتذوق يجعل من استمتاعه بتأمل العمل الفنى إبداعا . أمـــا سر الانجذاب جماليا لأعمال الفن ، فيرجع إلى أن هدف أعمال الفن هو إرضـــاء الذوق وإمتاع العين .

وكانت الحاجة إلى إشباع حب الجمال ، قد ارتبطت فى الماضى بالتجربـــة المشتركة فى حياة الناس جميعا ، إذ كانت كل الإهتمامات العملية والمعرفية فـــى ذلك الوقت ، لا تخلو من إثارة جمالية . وكذلك كان كل موقف جمالى يثير فعـــلا أو معرفة . أما ندرة ممارسة الإستمتاع أثناء عمليـــة الإدراك فـــترجع إلـــى أن الإهتمامات العملية تغلب على نشاط الإنسان .

والحقيقة أن الإحساس بجمال شئ ما لا يرجع إلى ندرته ، ولا إلى مميزاته البحتة ، ولكن يتعلق الأمر بقدر السمات والعلاقات الحسية التى يشعر بها المتذوق من خلال تأمله للموضوعات التى تمثلها ، وبقدر شعور المتذوق وابتهاجه بالتناسب والثراء والبساطة والتعقيد ، وبالوحدة وبالتعدد وبالتوازن وبالقطاعات الذهبية ، يشعر بالجمال .

إن المبدأ الأساسى للجمال الذى يرجع إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر ينحصر فى « **التوازن غير المتماثل** » ، أما مبدأ « **الوحدة** » فيقصد به « **العلاقة التى تربط الجزء مع الكل** » . ومن معايير الجمال التى انتشرت فى القرن الثامن عشر أيضا ، التوافق الذى يتحقق باستخدام **التناسبات** ، التى تعد من الصفات القادرة على جذب اهتمام المتذوق جماليا ، باستعمال الزوايا نفسها والنسب ذاتها ، حتى تصبح الأشكال من نوعية واحدة ، مع بعض التنويعات ، للتخفيف من قدر الإحساس بالملل ، الذى من الممكن أن يسببه التشابه والتكرار . وبذلك تنشأ بين الأجزاء والكل علاقة قرابة بين سماتها .

اكتشاف النمط الجمالى فى رسوم العصر الحجرى القديم

كان الإنسان فى العصر الحجرى القديم يراعى فى رسومه للثيران على جدران الكهف ، أن تتشابه حركة خطوط الظهر مع خطوط البطن ، مما حقق تقابلات جمالية . فالفنان كان لا يكتفى فى مثل هذه الرسوم بالغايات العملية ، مثل تحقيق الأغراض السحرية ، كغاية نفعية ، وإنما أراد من وراء صوره غايات جمالية ، تحقق المتعة البصرية ، ولم تكن مثل هذه الأعمال قطعا من مهام

الهواة ، وإنما كان يقوم بها فئة من المحترفين ، ويشهد على ذلك وجـــود نشـــاط تعليمى ، مما نلاحظه من آثار لتخطيطات ومســـودات رســم ، تشــتمل علــى تصحيحات . لقد كان الهدف من هذا الفن تصوير الوجود الجمعـــى للحيوانـــات والبشر (شكل – ١) .

والفن الذى يمثل وسيلة تعين الصائد ، فى العصر الحجرى القديم ، علــــى الإيقاع بفريسته ، يقوم فى نفس الوقت بمهمة تجميل الحياة . وذلك ما يدل عليـــه ما تركه الإنسان الأول من حلى من العظام ، وما قام به من تخطيطـــات علـــى الأجساد بالزخارف الملونة وبوحدات مكررة ، رغم عدم وجود أغراض نفعيـــة مباشرة ، غير تحقيق الإشباع الجمالى . لقد رسمت كل فصائل الحيوانات التـــى كشفت على قدر دقة الملاحظة التى كان يتمتع بها الإنسان فى ذلك الوقت ، فـــى تصويره للقفزات ، أو حركات الانطلاق والسقوط والهجوم والرقود ، وأصـــوات الخوار والإستدارة للخلف والإنحناء ، بحساسية بصرية حادة وذاكـــرة دقيقـــة ، وبتعبير مطابق لكل حركة وسكنة لدى الحيوان ، الذى تعلقت به مخاوفه وآماله . لقد اجتمعت فى مثل هذه الرسوم (وبخاصة فى رسوم كهف التـــاميرا بأســـبانيا) التعبير عن الحيوى والمتفاعل الجميل ، بالإضافة إلى تحقيق الأغراض النفعيـــة . ومع ضعف العنصر السحرى كغاية فى هذا الفن ، حيث قوى عامل التركيز على مظاهر الحياة الحقيقية ، أخذت تقوى النزعة الجمالية ، وذلك مـــا تشـــهد عليـــه الرسوم فى كهوف "كوجول" فى أسبانيا ، إذ تم العثور هناك على لوحات تصـــور الحياة اليومية ، فى حركات سريعة ، لمحاربين واحتفالات ، وممارسة للرقـص . وقد أدرك الإنسان فى العصر الحجرى القديم ، أهمية « **النمط الجمـــالى** » فـــى عملية التشكيل ، وكشف عن وحدة الأضداد بيـــن « **الجزئـــى والكلـــى** » وبيـــن

« **العرضى والضرورى** » وبين « **الحسى والعقلى** » ، كرغبة فى التوصـــــل إلـــى **تجسيد معنى الخالد** .

لقد كان الفن قد بدأ كعنصر غير مميز فى الحياة الإنسانية ، كمـــــا بـــدأت الحياة الإنسانية غير تأملية ، وغير عملية للإحاطة بالعالم ، فلم يقتصر الفن فـــى عصوره المبكرة على كونه مجرد وسيلة لإدراك الأشياء أو لزيادة فهمها بغـوض التحكم فيها ، أو كوسيلة لإشباع الإحساس بالشكل ، بل كان الفن فى ذلك الوقـــت ممتزجا بالسحر ، وبالمهام النفعية ، ومعظم الأدوات التى صنعها الإنســـــان فـــى العصور الأولى ، كانت مزيجا من الفن والوظيفة النفعية ، فهى تخدم الغـــايتين ، دون تمييز المقاصد وفصلها . ولم يحدث ذلك الإنفصال إلا فيما بعد ، حينما نظر إلى الأشياء من ناحية تميزها ، وبعد النظر إلى مظاهر العالم على أنــــه يمكـــن إدراكها والبحث فى كل جانب منها على حده .

لقد كانت الرسوم فى عصر الكهوف تمثل خليطا مـــن القيـــم التصويريـــة والوظيفية والشكلية ، فهى تعرض أساسا واضحا للعالم ، ورغبة الإنســـــان فـــى الإحاطة بطابع الأشياء على أنها تمثل غايته القوية فى تقدير نظام الطبيعة ، زيادة على الشغف بالعناصر الحسية والشكلية التى تحتويها الأشياء .

وكل فن من الفنون يتضمن قيما وظيفية وأخرى شكلية ، تضاف إلى القيـــم التصويرية بنسب متنوعة . وهناك فن يشبع فى المتذوق الإحساس بالسرور نتيجة لاستمتاعه بالخصائص الحسية وبالهيئة الشكلية فيه . وترجع نسبية القيم فى العمل الفنى إلى القيم التى تدرك أثناء عملية التذوق .

القناع وخلق الرموز الجميلة

وفى العصر الحجرى الحديث (النيوليثى) ، كانت صناعـــة التمـــاثيل فـــن مقدس ، لذا أنتجت « **الأقنعة** » و « **التماثيل المقدسة** » ، من أجل إشباع الحاجـات العملية ، ومن أجل تأدية طقوس تقديس الأجداد ، أو تهدف إلـــى طـــرد الأرواح الشريرة ، أو بهدف جلب قوى الخصوبة والنمــــاء . وقـــد ظـــهرت الأســـاليب السحرية – الدينية فى المجتمعات البدائية متآزرة مع الفن ، لأن الدين فـــى هـــذه المجتمعات كان الضمان لبقاء الجماعة عن طريق الإخصاب والإنتاج ، وكذلـــك كان الفن . ولم يكن الفنان منشغلا بفكرة التميز الفردية ، التـــى ترهـــق الفنـــان الحديث ، وإنما كان همه هو تشكيل صور لكائنات تقيم خارج المحيط المـــادى ، وكانت التماثيل والأقنعة تبدو ذات صبغة تجريدية ، تتمتع باستقلاليتها عن مـــهام التجسيد . فليس مطلوبا أن تصور هذه التماثيل كافة القسمات ، بل هى تقوم بتذكر القسمات بصورة رمزية على أساس أن بعض التفاصيل لها أهميتـــها الخاصـــة ، إضافة إلى العلامات والإشارات ذات الإيحاء القـــوى ، مثـــل تمثيـــل العينيـــن باسطوانتين بارزتين كأنها التجسيد المادى للنظرة .

أما **الأقنعة** فهى أدوات تذكر (شكل – ٢) ، وهى وسيلة للوصول إلى عـــالم خفى تسكنه الآلهة والأرواح التى تشارك الجنس البشرى فـــى الكـــون ، حســـب العقيدة البدائية ، وأنه حينما يرتديها يتجسد فى طور كائن رمزى ، يجمـــع بيـــن عالم الإنسان وعوالم الحيوانات والنباتات والأرواح ، بل والأشياء الجامدة أيضا . إن الأقنعة تعكس جوهر ما ترمز إليه وتتجسد فيها صفـــات روح الشـــئ الـــذى تمثله . أنه فكرة يمتلكها خيال الفنان عن الروح ، وهى تتجلى بنفســـها بواســـطة

القناع . هكذا لم يكن من الضرورى بالنسبة لصانع الأقنعة ، التى هى بمثابة أداة دينية سحرية ، أن ينحتها كنسخة مطابقة للكائن الذى يمثله القناع ، وإنما كنموذج يطابق التقاليد ويحقق أهدافا رمزية ، ويستجيب لشروط العرض المسرحى . وقد يصادف المشاهد أقنعة نحت فى مكان العينين مثلثات تتسق مع المكعب الذى يرمز للفم ، وقد تصاغ فى هيئة لوالب معقدة ، وأحيانا ترتكز الشخصية المنحوتة كلها على قمة الرأس ، متطلعة إلى السماء ، أو يستبدل ذلك كله بامتداد رشيق لفرو أملس يمثل روح الظبى ، وهكذا يصبح القناع نافذة على عالم ملئ بالأشياء الغريبة التى تعكس ثقافة قديمة .

ورغم القيمة الوظيفية للقناع إلا أن صانعه كان يتمتع بحرية تحقيق ولعه بإيقاع الأشكال واتساقها ، ولذا فهو يبذل كل ما فى وسعه فى جعل الحجوم و الأشكال متناسقة . من هنا كان الإقتصار على الحد الأدنى الذى لا يستغنى عنه من الرموز ، فيتفق مع مفهوم اعتبار القناع أداة وليس شيئا فنيا . أن الفنان يخلق رموزا ، قوتها فى تطابقها مع الأفكار التى يملكها هذا الفنان عن الشىء أو الكائن فى جوهره ، ومع التصور الذى ينشئه عنهما من خلال علاقتهما به ، مما كان يضطره أن يحذف العناصر الهامشية أو العرضية ، بحيث أن يتحقق كل ذلك فى صورة شكلية منسجمة ، وكل يتمتع بوحدة فى ذاته . وقد يكتفى النحات البدائى بأجزاء فى عمله على أنها ذات وجود مستقل ، غير أن ذلك لا يمنعه من أن **يدمج هذا الجزء المستقل فى وحدة الكل الذى هو مستقل أيضا .**

ولقد أدرك الفنان المصرى القديم أهمية النمط الجمالى ، فوضـــع القواعــد التى اتبعها فى رسم الجسم البشرى بنسب وزاوية رؤية معينتين . وقد اســـتخدم الخط بحساسية واستطاع معها أن يحقق التناسق والوحدة العضوية فـــى أشـــكال رسومه ، فاكتشف أن **انسيابية الخط المتصـــل** والمحيطـــى يثـــير الإحســـاس بالجمال ، ولذلك صنع لوحاته من مبدأ هذه الجمالية الخطية . فاســـتخدام الخـــط المتناغم فى الرسوم الجدارية كشف للفنان الفرعونى عن نمـــو رائـــع لجماليـــة الخطوط ، والمسطحات اللونية الصافية والصريحة . والواقع أن العين عندما تتبع الخطوط المحيطية فى الرسوم الجدارية الفرعونية ، يشعر بالانتقال السهل للعين ، فالخطوط تقترب من حيوية الحياة ذاتها ، وتوحى بالارتياح ، وبالمتعة البصريـــة التى تسببت فى إحداثها رؤية اتجاهات الخطوط القوية أو الأنيقة أو الرشيقة ممـــا حقق الجمال .

أن سمة الفن الشرقى – المصرى تكمن فى **النور** القوى الذى ينبعث مـــن شمس سافرة لافحة ، وفى الإختلاف الواضح بين الصحراء الشاســعة وخضـــرة الوادى الضيق . والحقيقة أن سر عظمة الفن المصرى القديم فى محافظته علـــى التقاليد واستناده إلى « **جمالية الإستقرار** » والثقة فى المستقبل ، على عكس الفـــن الغربى الذى تميز بمحاولاته للخروج عن التقليد . وإذا كانت جمالية فنون الشرق تتمثل فى النور ، نجد جمالية فنون الغرب تستهدف تمثيل الغيومية والدرامية .

لقد أراد الفنان الفرعونى أن يرسم أقصى ما يستطيع فى سطح محدد ، ولذلك فقد كان يتخير ما يعتقد أنه لازم ومفيد ، ويتنازل عن كل ما لا ضرورة له وترتب على ذلك استبعاد الظلال التى لا تتمتع بصفة **الخلود** ، نظرا لتغيرها وزوالها المستمر ، ولذلك فليس من المفيد بالنسبة للفنان الفرعونى أن يعتنى بمثل هذه المؤثرات الزائلة .

ومن الملاحظ فى الرسوم الفرعونية أن الفنان فى معظم الأحوال يجمع الخصائص الجوهرية فى صورة الشكل الواحد . ويترتب على هذه القاعدة ، أنه فى حالة رسم شخصين متجاورين أن يرسمهما فوق بعضهما ، حتى يضمن الفنان عودتهما معا إلى الحياة ، دون أن يعيق رسم أحدهما عودة الحياة للآخر .

والمتأمل للوحات الصور الجدارية الملونة فى الفن المصرى القديم ، يستمتع برؤية اللون اللازوردى الزاهى ، وبالدرجات العاجية وبالأحمر الطوبى ، مما يساهم فى تمييز الجمال الفريد لهذا الفن . ولقد انبعثت أصول الفن الفرعونى من الأشكال الطبيعية للواقع الذى يحيط بالفنان ، غير أن الصياغة الفنية قد أكسبت أشكال الحيوانات والنباتات والأسماك والطيور تفردا نوعيا . وقد أصبحت الوحدات الفنية النباتية والزهرية جزءا لا يتجزأ من سمات العمارة . والفن المصرى القديم يتميز بعمارته الفريدة ، ففى معبد الأقصر مثلا نجد الأروقة مزودة بأعمدة على شكل أزهار البردى واللوتس وسعف النخيل . ويمكن ملاحظة القياسات الضخمة فى عمارة المعبد ، ومع ذلك كانت تقتبس الأشكال الزهرية نفسها فى الأعمال الفخارية الدقيقة ، وذلك يرجع إلى أن الفن المصرى القديم كان يتغنى دائما وفى شتى الوجوه بأشكال زهرة اللوتس وعيدانها التى جدلت

وطوقت رؤس الفتيات ، مثلما هو مصور فى رسوم الدولة الوسـطى أو الدولـة الحديثة . ففى مقبرة « **منا** » نعثر على صورة فتاة تنحنى فى رقة وجمال نحـو سطح الماء لتلتقط زهرة لوتس سقطت ، وكذلك أوانى وأوعية لحفظ مواد الزينـة اتخذت أشكال زهرة اللوتس . وقد استخدمت الأشكال الطبيعية فى الفنون الحرفية المصرية القديمة ، إذ حظيت بعناية كبيرة . ولقد امتزج فى الفن الفرعونى بشكل كامل المبدآن **الزخرفى والصرحى** ليشكلا معا خاصيـة مـن خصـائص الفـن المصرى القديم ، إذ تجاوبت الأشكال المعمارية الصرحية الضخمة مـع أشـكال الفن التطبيقى بنسبها التصغيرية الدقيقة .

والفنان الفرعونى يكمل رسومه بكتابات هيروغليفية مع الأشكال الإنسـانية والحيوانية والنباتية . أما زهرة اللوتس فترمز إلى الخصوبة والحياة المتجـددة ، وقد اتخذت براعمها أو أشكالها الناقوسية لتتوج الأعمـدة ، وكـان المصريـون القدماء مغرمين باستعمال الزهور فى كل المناسبات ، وكـانت تحمـل بـاليد أو يصنع منها الأكاليل أو توضع حول العنق ، وتصنع منها القلائد ، وتزين قواعـد الأوانى والتيجان ، واشتملت البيوت الريفية فى عصور الفراعنة علـى حدائـق وأبنية تطل على النيل ، وكذلك على برك تسر الناظرين ، وتعد متنزها لصـاحب الدار . ويظهر حبهم بالزهور كثرة زراعتها ورعايتها ، وكانت الباقـات تقـدم للأزواج والأصدقاء أثناء التنزه .

مشاهد الحياة اليومية تضىء بيت الخلود

وقد ظهر استقلال فن التصوير فى الفن الفرعونى فى الدولـــة الوســطى ، ونحن نلاحظ فى مقابر بنى حسن (التى ترجع إلى الأسرتين الحادية عشرو الثانية عشر) استخدام الفرشاة فى التصوير مباشرة ، بعد أن كان التلوين فى السابق يتـم كعنصر يضاف إلى الرسم ، الذى أنجز من خلال طريقة تقسيم المســـطح إلـــى مربعات متساوية لضبط نسب الشكل . وقد توصل الفنان الفرعونى إلـــى ضبــط نسب الأجسام استنادا إلى التجربة وليس إلى القانون الثابت ، وبمحاكاة النمـــاذج التى رسخ تقديرها الجمالى . وقد كشفت الرسوم الجدارية الملونة فى مصـــاطب ميدوم عن منظر يمثل « ست أوزات » تميز بنزعته الطبيعية وألوانـــه الرائعــة الجمال ، وهذا الرسم يرجع إلى عهد الدولة القديمة . وفى مقبرة بكت (الأســـرة الحادية عشر) مناظر صيد فى الصحراء ، وصور راقصات ، وفتيـــات يلعبــن بكرات صغيرة ، ومناظر الرعاة والنساجين والمصورين والصيـــاغ ، ومشـــاهد صيد الأسماك والطيور. وفى مقبرة « **خنم حوتـــب** » نشـــاهد منـــاظر الحصـــاد وتخزين القمح ، ووزن الحبوب ، وتسجيل المقادير ، ومناظر قطف العنب وجمع التين ، وصيد الحيوانات الصحراوية من غزلان وأسود وثيران وحشية . ولم تكن الكتابة الهيروغليفية التى تشتمل عليها كل أعمال الفن المصرى تقريبا ، مجـــرد زخرفة ، وإنما كانت بمثابة صيغ يعتقد أنها تبعث الحياة فى المناظر المرسومة ، وفى التماثيل التى تسكن داخل المقبرة ، وفى مناظر الطقوس المصـــورة علـــى الجدران . إن مناظر الحياة اليومية المنقوشة على جدران المقابر الفرعونية كانت تجعل من المقبرة بيتا للخلود ، ومنزلا يمتع أصحابه بنفس متعتهم فى مســـاكنهم الأرضية . وكانت براعة الفنان قد مكنته من أن يبث الحياة فيما يصنعه .

وكانت الآلهة تمثل عالم الروح وأهمها « **اوزيريس** » الـــذى يرمـــز إلـــى « **الطبيعة** » و « خصوبتها » و « **حورس** » الذى يمثل « **الإنسان** » أو « **الإخصاب**» أما « **ست** » فيرمز إلى « **الأرض** » و « **المادة** » و «**الشقاء** » . وقد اتخــذ عـــالم الغيب عند قدماء المصريين شكلا ثنائيا فى التفكير ، ففى العقيدة الفرعونية فكـرة إزدواجية الجنس بوصفها طبيعة لازمة لعمل الحياة . ويمكن هنا تنـــاول نفـس الظواهر بعدة صور .. فالسماء هى بقرة ، وجسم امرأة فى آن واحد ، وقد كـــان لكل من الصورتين قدرتها على تناول الجانب الإلهى فى الكون .

وعندما يمنح الفن فى مصر القديمة سلطة فوق طبيعية تختلـــط الـــدلالات الإنسانية بغير الإنسانية . وقد كان عمل الفنان هو صنع الإشارات ، القادرة على تحقيق التواصل وتمجيد الطقوس ، المصاحبة لعملية العبور من الحياة الواقعيـــة إلى الحياة الآخرة بعد الموت . وبدت وظيفة الفن فى أن يقوم بمهمة تذكير الناس بأن **العالم الآخر أكثر وجودا من العالم الآنى** . ولذلك فقد كانت أكثر العمـــارات التى أقيمت فى مصر القديمة ، تبنى من أجل الأموات وليس من أجل الأحيـــاء ، وكان الفنان الفرعونى يود **أن يرسم الواقع فى صورة باقية** ، وأن يؤكد وجـــوده بشكل من أشكال السحر .

وفى الفن الفرعونى تصور المناظر البديعة الحياة اليومية علـــى جـــدران غرف المقابر من الزاوية الروحانية ، وتمثل رموزا عـــن واقـــع المحـــن التـــى سيجتازها المتوفى ، خلال رحلته بعد الموت فى مجـــاهل أوزيريـــس ، والتـــى سيخرج منها مكللا بالفوز بدار الخلود . وهذه اللغة الفنية قد استلهمت من صـــور الحياة اليومية . ورغم أن هذه الصور تستهدف الحياة الآخرة إلا أنها تبين جوانب

من الحياة اليومية للمصريين القدماء ، فى إطار زراعى يخضع لتقويـــم أساســه مواقيت النيل وفيضانه ، الذى يعود كل عام ليغمر أرض مصر العطشى ، وقـــد بث هذا الانتظام فى نفوس المصريين إيمانا عميقا بمبدأ العود الأبدى ، أو البعـث والخلود .

أما التقاليد الجمالية الفرعونية فكانت فى الحقيقة لا تخضع للمنظور البشرى وإنما كان يراعى فيها « وجهة نظر الشمس » ، أى رؤية العين النهائية التـــى أى رؤية أخرى تختلف عنها تعد تصورا خاطئا . فالمادة التى تتشكل منـــها أشـــعة الشمس غير قابلة للفناء ، والشيء إذا تم تصويره طبقا لرؤية شمسية يتحول إلـــى « مادة إلهية » .

نظام النسب فى الفن الفرعونى

كان الفنان الفرعونى يستخدم فى نحت تمثال أبى الهول أكثر مـــن ثـــلاث شبكات مختلفة ، إذ أن التمثال يحوى فى شكله العام صورة مصغرة للإله فيمـــا بين مخالبه ، وهو مكون من ثلاثة أجزاء مختلفة التكوين والتى يتطلب كل جـــزء منها نظاما إنشائيا خاصا . فجسم الأسد يحتاج إلى نظام قياسى يتفق مع قـــانون نوع الحيوان ، والرأس الآدمى الذى تم تقسيمه تبعا لتخطيط «الرؤوس الملكيـــة » فى حين أن الإله الصغير فى حجمه قد تم تكوينه طبقا لقانون الأثنين وعشـــرين مربعا ، الموصوف للقوام الإنسانى الكامل . وهكذا كان التمثال بمكوناته الثلاثـــة والتى قيس كل منها كما لو كان يمثل مكون يقف بذاته ، ومـــع هـــدف الفنـــان المصرى القديم فى أن يدمج تلك الأجزاء الثلاثة المختلفة المنشأ ، فإنه لـــم يجـــد

ضروريا السعى إلى تحقيق الوحدة العضوية التـــى اتبعـــها بعـــد ذلـــك الفنـــان الإغريقى . وكان الفن المصرى القديم لا يعتد إلا بما هو موضوعى ، لأن ما يتم تمثيله من الوجود لم ينتقل بناء على حرية الإختيار وإنما يبدو أنه كان بناء علـــى ما يشبه القواعد التى تحكم التصوير . أما هدف تحقيق العمق فيتم تجســـيده فـــى الفن المصرى القديم من خلال مساقط العمل الفنى . ويتحقق عنصر الوضوح فى الفن الفرعونى حينما لا يمثل إلا ما هو حقيقى . غير أنه يعـــزل مـــن مســـاقط الرؤية ، المسقط الجانبى والإتجاهات المائلة فى الأطراف ، كما يتجاهل الظـلال التى تخلق الإنطباع بالعمق . ومن خلال نظام النسب فى الفن الفرعونى تمكـــن الفنان من دمج خصائص مقاييس النسب الإنسانية مع خصائص نظـــام التكويـــن أو التأليف الفنى . وكانت نظرية النسب فى الفن المصرى القديم تعنى كل شـــىء فى نظرية الفن . وكان النحات الفرعونى يقسم الكتلة الكلية للتمثال إلـــى إحـــدى وعشرين جزءا متساويا . ومن ثم بمجرد أن يتم تحديد حجم التمثال الذى ســـوف يقوم الفنان بنحته (شكل – ٣) و (شكل – ٤) يقسم العمل ، حتى ولو أدى الأمـــر إلى العمل فى أماكن مختلفة ، ثم يقوم الفنان بعـــد ذلـــك بعمـــل أجـــزاء دقيقـــة للربط . ويعتبر قانون النسب عند الفنان الفرعونى كافيا فى حد ذاته لكى يحـــدد الشكل النهائى للتمثال . ولذلك كان الفنان يطبق ذلك القانون بمجـــرد أن يصبـــح الحجر جاهزا للنحت . وباستخدام الفنان للأبعاد التى تعتمد على نظرية النســـب الفرعونية ، كان بإمكانه أن ينتج الأشكال فى أى مكان وبأى عدد .

وكذلك استخدم الفنان المصرى القديم شـــبكة صممـــها مـــن المربعـــات ، وكان يضع داخلها الخطـــوط المحيطيـــة لشـــكل موضـــوع الرســـم ، دون أى

اعتبارات ، ما إذا كان كل خط من هذه الشبكة يتزامن مع النقاط التى تعبر عـــن دلالة عضوية أم لا .

ولقد استخدم المعمارى المصرى القديم **شكل المثلث** الذى تتحدد أبعاد نسـبه ٣ : ٤ : ٥ اعتقادا منه فى ارتباط الطبيعة الكونية بشكل ذلـــك المثلـث ، وقــد استخدم كذلك شكل المثلث المتساوى الساقين ، الذى يعتبر الهرم نموذجـــا لــه ، بحيث تكون نسبة قاعدته لإرتفاعه ، كالنسبة ٤ : ٢.٥ . والحقيقة أن اتخاذ الشكل المثلث فى التخطيطات كشكل نموذجى ، يقوم على اعتقاد بأن ذلك الشكل يضمـن تحقيق التوافق بين أجزاء العمل الفنى ، وبخاصة فى حالـــة المثلـث المتســاوى الأضلاع والزوايا ، والذى يقسم محيط الدائرة إلى أجزاء ثلاثة متســاوية . أمـــا العمود الساقط من قمة المثلث إلى قاعدته فيقسمه إلى جزأين متســـاويين ، ولـــذا يتميز شكل المثلث **بالانتظام والثبات** ، مما يشعر المشاهد ، عندما يتأمل الأعمــال الخاضعة لتخطيطه بالرضى .

وبالنسبة للطريقة التى كان يتناول بها الفنان المصرى القديم "نظرية النسب" فنلاحظ تجاهله فى الرسوم والمنحوتات الجدارية للنسب الموضوعية وتزامنها مع النسب الفنية . والحقيقة أن ما يعيق تزامن الأبعاد الموضوعية للنسب مع الأبعــاد الفنية لها هو تغيير حركة الأجسام العضوية لأبعاد الجزء المتحرك ، مثله مثـــل الأجزاء الأخرى ، وكذلك اتباع الفنان فى رؤيتـــه للموضـــوع لمبـــدأ التقصـــير المنظورى ، مما يفسر عدم الإلتزام بالنسب الموضوعية .

وفى الفن المصرى القديم كانت المحسنات البصرية تصحح الانطباع البصرى للمشاهد (شكل – ٥) كما كانت حركات الأشكال تتغير بطريقة موضوعية فى بعض الأجزاء ، بحيث لا تؤثر هذه التغيرات على أى من الشكل أو الأبعاد ، وحتى مبدأ تقصير الأبعاد ، والذى كان يتحقق باستخدام الضوء والظل فى المذهب الكلاسيكى فى فن الغرب ، فقد استغنى عنه الفنان المصرى القديم ، بسبب عدم حاجته للأمتداد الظاهر للعمل الفنى فى العمق ، بما يتفق مع الطبيعة البصرية . وهكذا بدت فى الرسوم كل أجزاء الجسم الإنسانى منظمة ، بحيث تمثل نفسها بعرض أمامى كامل، أو باتخاذها الشكل الجانبى التام ، فترسم الرأس والأطراف ، بإعطائها مقطعا جانبيا، فى حين يصور الصدر والأذرع من الزاوية الأمامية بوضوح .

وهذه **الخاصية الهندسية** واضحة فى فن التصوير والنحت البارز ، وحتى فى فن النحت ، فإن الصيغة النهائية يتم تقريرها من خلال خطة هندسية ، ترسم على سطح الكتلة الحجرية . إذ كان الفنان يرسم أربعة تصميمات منفصلة على السطح الرأسى للكتلة الحجرية ، ويقوم بتزويد هذه التصميمات بتصميم خامس ، ثم يقوم بإخراج الشكل النهائى بإزاحة كتل الحجارة الزائدة عن الشكل ، حيث يحيط النموذج بأسطح مستوية تتلاقى فى الزاوية اليمنى ، وتتصل بعضها ببعض بقطع من الصلصال ، وأخيرا يحذف الحواف الحادة الناتجة عن عملية النحت بهذه الطريقة . وقد عثر على بردية (محفوظة فى متحف برلين) توضح طريقة العمل التى يتبعها النحاتون ، والتى تشبه عمل البنائين ، إذ يرسم النحات خططا لنحت أبى الهول على جزء مرتفع أمامى ، وتخطيط آخر للأرض التى سوف يقام عليها ، بالإضافة إلى مقطع جانبى للتمثال ، وحتى وقتنا هذا فإن خطة

رسم نحت أبى الهول هذه يمكن تنفيذها طبقا لما ورد فى هذه البردية . وطبقا لذلك فإن نظرية النسب التى اتبعها المصريون القدماء ، كانت تخضع لهدف تحقيق التوافق بين الأبعاد الموضوعية ، والأبعاد الفنية ، أو تجمع بين قياسات النسب ونظرية التكوين . إذ أن تحديد النسب الموضوعية لأى موضوع ، يعنى إمكان إخضاع ارتفاعه وعرضه وعمقه إلى وحدات صغيرة يمكن قياسها ، أى التأكيد على أبعاده الأمامية والجانبية ، بالإضافة إلى أبعاد المساحة التى سيقع عليها . ولما كان التمثيل فى الفن المصرى القديم محددا بناء على التخطيطات الثلاثة ، فإن النسب الفنية لن تكون سوى صورة مطابقة للنسب الموضوعية ، إذ أن الأبعاد النسبية للموضوع الطبيعى تشترط الزاوية الأمامية والقطاع الجانبى والمسقط الأفقى ، وهذه الأبعاد لا يمكن أن تتزامن مع الأبعاد النسبية للعمل الفنى .

وقد افترض الفنان الفرعونى أن الطول الإجمالى للشكل الإنسانى يقسم إلى ١٨ أو ٢٢ وحدة ، وقد خصص لطول الإنسان ثلاث وحدات ، ومع ذلك لم يغفل التأكيد على عنصر الجمال من أجل أن يميز به عمله الفنى . وكان استخدام الفنان المصرى القديم لشبكات المربعات المتساوية ، من أجل تمثيل الأجسام البشرية والحيوانية فى أعماله الفنية ، وذلك بتحديد التصميم مسبقا ، وتحديد الشكل النهائى للجسم . وترشد شبكة المربعات المتساوية الفنان بطريقة تنظم الشكل الذى يود رسمه ، بخطوط تحددها نقاط معينة فى الجسم ، حيث يستطيع أن يعرف مسبقا كيف أنه سوف يضع الكاحل على الخط الأفقى الأول ، والركبة على الخط السادس ، والأكتاف على الخط السادس عشر . وهكذا وباختصار فإنه لم يكن للشبكة التى استخدمها الفنان الفرعونى أى مدلول تحويلى ، وإنما مدلولها كان

إنشائيا ، وتمتد وظيفتها من إرساء الأبعاد إلى تعريف الحركة . وهذه الوظائف قد تم التعبير عنها بإجراء التغييرات والتعديلات المكانية ، وليس بالتغيير المكـانى التشريحى ، حتى تم تقرير الحركة ذاتها ببيانات كمية . ويمكن القول بأن الفنـان المصرى القديم قد استطاع باستخدام هذا النظام القياسى أو النسبى أن يقوم بمهمة تمثيل الشكل ، فى وضع الوقوف أو الجلوس أو الإنحناء ، ومن ثم فإن النتيجة قد تحققت على مستوى رائع بسبب التحديد لحجم الشكل النهائى .

ونظرية النسب فى الفن المصرى القديم ، غايتها فنية وليسـت رمزيـة ، تتعلق بالواقع الحى ، إذ وجهتها إدراك حقيقة الخلود . فكان من المفـترض فـى الجسم الإنسانى المصور فى الفن الفرعونى أن يكون مفعما بحياة حقيقية ، عندما تدل صورته على إمكانية أن يصبح حيا أو مماثلا للحقيقة ، لذا شرع الفنان إلـى إعادة صياغة الشكل ، اعتقادا بأن **التمثال** الذى موضعه حجرة الدفن ، لم يكـن يأتى بحياة جديدة من تلقاء نفسه ، وإنما هو يمثل **مادة بديلة لحياة أخرى** وهـى حياة الروح . وهكذا نظر إلى التمثال على أنه مجرد جسد ، ينتظر ان تعود فيـه الحياة مرة أخرى . ومن هنا كان التمثال فى الفن الفرعونى يجمع بين الحقيقتيـن **الفنية والسحرية** .

جمالية روح الطبيعة فى الفن الصينى

كانت قد تبلورت فى الثقافة الصينية منذ القرن الثالث عشر قبل الميـلاد ، فلسفة تدفع الإنسان إلى التأمل فى الطبيعة ، وإلى تقبل حياة المطلق ، على أنـها تمثل حياته . وقد فسر الصينيون مفهوم « **المطلق** » على أنه الاتحـاد الروحـى

بالكائن الخالد ، الذى يسمو بالمتأمل إلى الحالة الأثيرية ، حيث لا حياة ولا موت. ومع نشأة العقيدة البوذية فى الصين ، قوى المبدأ الجمالى الذى يعتبر **الرسم مجالا للتأمل** والكشف عن الخفى للتعبير عن روح الطبيعة ، والتغنى بمظاهرها .

ومهمة المصور فى الفن الصينى أن ينفذ من خلال روحه إلى جوهر العالم ومعناه ، وبواسطة الخطوط والألوان يعبر عن روح الإنسان والطبيعة والأشـــياء بلغة تجريدية . واللوحة فى الفن الصينى ليست مجالا للبحث عن حقيقة معرفية ، وإنما هى مجال للتأمل ، والفنان الصينى من خلال تأمله تنغمس الصور فى جمال وجدانى وتتشكل فى عالم روحه ، إذ أن الروح الصينية مطبوعـــة علـــى حـــب الإستمتاع بآيات الجمال .

والطبيعة فى العقيدة الصينية القديمة تمثل الروح الأعلى ، لذا رسم الفنـــان الصينى مشاهد طبيعية تأملها فى صبر ، فتمثلت فيها الحياة بسحرها ، فى إيقـــاع تناغمى . وقد أخلى الإنسان مكانه فى اللوحات للأزهار والطيور .

ولقد جعل فلاسفة مذهب «**الطاوية** » فى الثقافة الصينية من فكرة الفـــراغ جزءا أساسيا من مذهبهم . وكان لهذا المذهب تأثير قوى فى تشكيل جمالية الفـــن الصينى . ويقصد بـــ «**الطاو** » فى الفلسفة الصينية «**الوحدة** » علـــى أســـاس أن الوحدة هى أصل الأشياء ، إذ هى «**المعيار** » أو الحياة المثالية ، للفرد والنظـــام . وأما فكرة التناغم ، التى شاعت فى الفن الصينى فهى تعكس مفهوم التناغم فـــى الحياة ، الذى يمثل جزءا من تناغم الكون .

ويربط اكزينوفاس (٥٧٥ ق.م – ٤٦٠ ق.م) بين الحق والمفيد ، ومن هنـا أصبح الفن يفهم من خلال البراعة التقنية . وتقوم فلسفة كونفوشـيوس (٥٥١ ق.م – ٤٧٨ ق.م) على مبدأ الطاعة لمبدأ العقل « **الكلى** » و « **الحب** » ، ويحدد وظيفة الفن فى استعادة الوحدة المفقودة ، وعندما يتناغم الإنسان مع الفن يخفف عنـه . ويذكر كونفوشيوس قولا يتناسب مع هذا المعنى مضمونه « **استرخ فى الفنون** » . فعندما يمثل الفن نظاما لتربية النفس وتهذيبها يحقق مبدأ كونفوشيوس الذى يدعـو فيه إلى « **التناغم فى الطبيعة الإنسانية** » . وهذا ما يفسر خلو الفن الصينى مـن مظاهر العنف وامتلاء أعمال الفنانين بالمناظر الطبيعية الهادئة .

لقد كانت تكمن وراء الأفكار الجمالية التى انتشرت فى حضـارة الصيـن القديمة ، رؤية فلسفية بنيت على مفهوم **الفراغ** الذى يربط بين الإنسان والطبيعة . وكاد فن التصوير فى العقيدة الصينية أن يصبح عملا مقدسـا . والفـراغ فـى الجمالية الصينية يتميز بالتوازن ، وهو أشبه بالمكان الذى فيه يستطيع الإنسان أن يصل إلى الكمال . وقد استطاع الفنان الصينى أن يزيل الحدود التى تفصل بيـن فنون الشعر والتصوير والخط ، عندما أصبح يستلهم الفنون الثلاثة مـن خـلال فرشاته ، وهى ترمى إلى إدراك جوهر الكائنات . وتمثل الجبال والمياه فى الفـن الصينى قطبى الطبيعة ، مثلما أن رسم مشاهد الطبيعة إنما هو تصوير للإنسـان بأعماقه وأحلامه . لذا صور الفنان الصينى المناظر الطبيعية فى أعماله بجمـال يجمع بين الأناقة والحنين العميق الأثر . وهذه اللغة التى يكون فيها الفراغ قـوة دافعة تصبح مجالا لأنفاس الحياة ، وبذلك توحى بما لا يمكن أن يقـال . وفـى بعض الصور التى ترجع إلى القرون من العاشر حتى الرابع عشر الميلاديـة ، كان الفنان قد ترك حوالى ثلثى الصورة للفراغ بلا تصوير ، علـى اعتبـار أن

الفراغ يوحى بأنه **مشحون بما يربط العالم المرئى بالعالم الخفى** . وحتـــى فـــى داخل المساحة المصورة يستطيع المشاهد أن يدرك فراغا ، ولا ينبغى ان ينظـــر إلى التصوير فى الفن الصينى على أنه مجرد عمل جمالى ، بل هو فـــن يخلـــق فراغا مفتوحا تتحقق فيه الحياة بمعناها الصحيح . ويرى المصور هنا أن جـــرة الفرشاة تمثل مشاركة الإنسان فى عملية الخلق ، فهى حلقة الإتصال بين الإنســان والكون .

جمال التناسق فى وحدة الأضداد ـ الفن الاغريقى

كان الفن اليونانى فى القرن السادس قبل الميلاد ، قد صنع من أجل طبقـــة نبيلة وضعت أسســا لمذهبــها الأخلاقــى ، ومفهومـــها عـــن الجمـــال الخـــير ***Kalokagathia*** ، والذى يعنى التوازن بين الصفات الجسمية والروحية . ومنـــذ نشأة **النزعة الفردية** فى جميع ميادين الثقافة فى مجتمع اليونان القديـــم ، قويـــت مهمة الفنان الذى يتمتع بشخصيته الفردية ، فى البحث عن تفسير جمالى للجســـم البشرى فى الفن ، دون تحميل الموضوع أى أبعاد رمزية . وقد أصبح للعقل فـــى الفكر الإغريقى دور فى تحرير إرادة الإنسان ، عندما استطاع أن يفصـــل بيـــن الإنسان والمفهوم الكونى والواقع العرضى عن الروح . ولم يعـــد فـــى الثقافـــة الإغريقية الكلاسيكية وجود للإلهى كفكرة متجاوزة للقدرة البشرية ، ولكنه يعيـــش مجسدا داخل الكون . ومن هنا تطورت طريقة تفكير الإنسان فى اتجاه المذهـــب العلمى أو فى اتجاه الحركة الإنسانية ، وأصبحت تصور الآلهة بصورة الإنســـان ذكورا وإناثا ، يتزوجون وينجبون ، ويكرهون ، وتحيا فـــى زمـــان ، وتنقـــاد لشهواتها شأنها شأن البشر . وقد أصبح الفن يشكل نمطا من المعرفة الحســـية ،

بعد أن كان فى الشرق معرفة حدسية . أما الجمال فبدا محققا فى الفن من خـــلال مفهوم **الإنسجام** ، وقد ظهرت فى نماذج التماثيل الأولى تعبيرات عاطفية تمثلــت فى ابتسامة غامضة . ومن خلال الشكل الإنسانى استطاع الفنـــان الإغريقـــى أن ينقل مفاهيمه وتاريخه ، وبخاصة حينما سيطر على طريقة رسم شكله باســتخدام قواعد التشريح ، فى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد . لقد تحولت مشكلات الإنسان فى الطبيعة ، طبقا للعقيدة الإغريقية ، من صعيد الإيمان والحدس إلـــى المجال الذهنى ، مما أتاح مجالا للإعتراف باستقلال الفكر بذاته .

ويرجع الفضل فى ظهور مفهوم الجمال الذى يقوم على أســـاس مقـــاييس رياضية فى الفن اليونانى ، إلى اتخاذ المدينة مكانتـــها وشـــخصيتها المســتقلة ، وظهور الحاجة إلى أعمال فنية صغيرة الحجم ، بالقدر الذى مكــن الفنـــان مـــن عملية التدقيق فى النسب ، فى حدود الأبعاد الفراغية الواقعيـــة ، وفـــى تناســـب وتوافق ، يخضع لنظام موحد للأجزاء فى علاقتها مع الكل ، وقد زعم الفيلســوف الإغريقى هيرقليطس (القرن السادس قبل الميلاد) بأن الشعور بالتناغم يرجع إلـــى التوتر بين الأضداد . ومفهوم المحاكاة عنده يقوم على محاكاة التناغم بين الأضداد والسمو بالصراع إلى مستوى التناغم . وقد اعتبر فيثاغورس Pythagors (القرن السادس قبل الميلاد) العدد والموسيقى رموزا للحقائق الخفية ، مثل وحدة الأضداد والتناسق. **أما الجمال** فيتمثل هنا فى **وحدة الأضـــداد** ، كانعكـــاس للتنـــاغم فـــى « **الكون** » . والكون يعنى باليونانية « **النظام** » أى أن التناغم يعـــبر عـــن نظـــام باطنى فى كل شىء ، وهو وضع رياضى عددى يقوم على معيـــار التناســـب . ويعتقد الفيثاغوريين أن الأنغام فى الإنسان فطرية ، والنفس تضبط تناغمها علـــى التناغم الأبدى (الإلهى) . وكل فن هو بمثابة نسق جوهره « **العدد** » و « **النظـــام** »

و « **التناسب** » ويصبح الفن تحقيقا لرؤية عقلية متناغمة للكون ، بسبب وحدتـــــها وتناسبها ، تلتقط ما هو جوهرى فيه .

وعندما كانت الحضارة اليونانية القديمة تولى تقديرا لمجموعة القيم مثـــل : « **النظام** » و « **التناسب** » و « **التحديد** » ، أبدع الفنانون من خلال اعتناقهم لمثـــل هذه القيم ، أروع منحوتاتهم (شكل – ٦) وعمائرهم معبرة عن معنى « **الحـــــدود الواضحة** » ، والشكل المتوازن والمستقر والثابت ، الذى يوحى بالحركة السكونية وهى تدور فى مركز ثابت . وقد كانت غاية التذوق وقتذاك هى التأمل ، أو لقــاء « **الكمال** » وتحقيق البهجة الجمالية بالنظر والتأمل فى « **النظام** » و « **التناسب** » . أما أفلاطون ***Plato*** (٤٢٨-٣٤٧ق. م) فقد رأى فى « **النظـــــام** » و « **الإتـــزان** » و « **التناسب** » القيم التى تقوى فى النفس مبدأ « **الثبات والإستقرار** » .

الجمال والقيم النفعية ــ الحق والخير

تستخدم عادة فى الحكم على أعمال الفن أنواع عديدة من المعـــايير ، وقــد كان للمعايير الدينية أهمية كبيرة فى تحديد مكانة الفن فى وقت ما ، بينمـــا كـــان مفهوم الفن يتعلق بالأخلاق ، ولذلك احتلت الأحكام الأخلاقية مكانة هامــــة فـــى الفن ، رغم أن المتع الجمالية فى ذاتها ليست أخلاقية . ومع ذلك فلا نســتطيع أن ننكر أهمية النظم الأخلاقية فى حياة الناس ، وكذلك يمثل الإهتمام الجمـــالى فـــى عملية التذوق أحد الاهتمامات الكثيرة التى قد تتصارع ، أو تتوافق ، مثلما يمكــن للأخلاق ذاتها أن تصبح موضوعا للإهتمام الجمالى . ومع تطور الفكر الأوربـــى ظهر اتجاه، أصبح يربط بين الجمال والأخلاق ، من أجـــــل أن يحقــق مفـــهوم

الإتساق أو التوافق . أما قيمة « **التوافق** » من الناحية الجمالية ، فهى فى التمتـــع أثناء التأمل ، باكتشاف « **الكلى** » ، **وأما القيمة الأخلاقية للتوافق** فهى الفائدة التى تتحقق للأجزاء من التعاون واللا تصارع . ولما كـــان التوافــق مـــن مكونـــات الجمال ، فلذا نجد أن مجتمعا يصبح جميلا بسبب أخلاقياته ، التـــى يكـــون فـــى تأملها خيرا . وهكذا يصبح المعيار الأخلاقى أحد المعايير الخارجية التى تطبـــق على الفن .

قطعا أن عملية تقرير الحقائق تختلف عن التعبـــير عـــن الأشـــياء التـــى نفضلها ، ونرغب فيها بحرارة ، إذ أن **القيم تتشكل بواسطة العاطفة** ، ولكوننـــا نهتم بتجاربنا ، فإن خبراتنا غالبا ما تكون مشحونة بالقيم . وهكذا يقدم الفن أشياء قد يكون بمقدورها أن تستحوذ على إعجابنا أو قد تثير فينا إحساسا بالنفور ، أمـــا الحقائق المحايدة فهى تجريدات من الخبرة الإنسانية ، إذ أن عالم الحقيقة العلميـــة يتناول الحقائق منفصلة عن القيم ، ولذلك نجد الناس قد يتفقـــوا علـــى الحقـــائق العلمية رغم اختلاف ثقافاتهم ، لأن العلم تحديد من عـــالم الكـــثرة . وإذا كـــانت الحقائق تكتسب إضافة « الإعجاب بصدقها والابتهاج بتأملها » ، فإن الفن يمـــارس مع الإستمتاع بجماله . ولكن إلى أى حد يمكن إثبات صحة التفضيـــلات حـــول القيمة ، إذ أن الإعتقادات الخاصة بالقيم متداخلة مـــع الجوانـــب الأخـــرى مـــن الخبرة ، وفى حالة الحكم العلمى على الوقائع ، يتطلب الأمر عزل الموضوع عن الذات ، وعن القيم التفضيلية ، أو الميول الشخصية ، وفى أكثر الأحيان يعبر عن مثل هذه الأحكام بالصيغ التقريرية . أما بالنسبة للأحكام التى تصدر حول القيـــم فهى موضوع يشمل الرغبات والميول الشخصية . وتستخدم الصيغ غير المباشرة للتعبير عن القيم ، مثل صيغ الترغيب أو التمنى .

وتصف أحكام العلوم الوضعية الواقع وغايتها الحق ، أما العلوم المعيارية أو علوم المعايير إنما تبحث فيما ينبغى أن يكون عليه السلوك الإنسانى لتحقيق القيم . إذ تفترض الأحكام المعيارية وجود القيمة المناسبة ، وتبحث فى ظروف تحقيق القيمة وليس فى ماهيتها .

ونظرا لتباين الوسائط والمواد الحسية التى تنتقل عبرها تجربة الإستمتاع بالقيمة ، فذلك ما يفسر اختلاف درجات الإستمتاع بالقيمة . ورغم توفر حد معقول من الإدراك الحسى فى تجربة استمتاع بقيمة معينة ، فمع ذلك لا يستطيع المتذوق إثبات موضوعية تجربته . ولكن هناك من يعتقد فى القيم المطلقة ، التى تستند إليها الأحكام الجمالية ، على اعتبار أن القيم تكمن فى الشىء ، وينبغى أن يستمتع بها كل إنسان لذاتها ، وفى القيمة تمثل علاقة معنوية بين شخص وشىء . والحقيقة أن السؤال عن معنى القيمة اقرب إلى الميتافيزيقا ، فطالما ارتبطت القيمة بشئون الواقع الزمانى والمكانى ، فإنها لا تصبح نهائية ولا مطلقة . وعندما يعبر الشخص عن معتقداته فذلك يعنى ضمنا التعبير عن الظروف الثقافية ومستوى التعليم ، أما الناس فيحرصون أن تظهر أخلاقهم بصورة موضوعية .

والحقيقة أنه ليست هناك ضرورة تدعو للبحث عن طرق أخرى لضبط أحكامنا ، غير التى نستخدمها ، غير أن إعادة بناء الإعتقاد ، يتضمن دائما إعادة بناء الشخص ذاته . ونحن نستخدم فى وصف عمل فنى ألفاظا تقويمية ، مثل عميق أو هزلى أو مأسوى ، وكذلك يؤثر الإحساس بالقيم فى تفسيرات الناقد ، وبذلك تتداخل الوقائع فى العمل الفنى مع التقويمات . بل أن أحكام

الناقد ، تدعم بمعايير القيمة ، ومن المعايير المستخدمة « **القوة الانفعالية** » أو « **مشابهة الواقع** » .

ومن أشهر النحاتين فى المرحلة الكلاسيكية الأولى « **ميرون** » ، الذى ولد عام ٤٩٥ قبل الميلاد ، ومن أعماله « تمثال رامى القرص » (٤٥٠ ق.م) الذى أظهر فيه مقدرته على تمثيل الحركة من خلال وضع رياضى . وقد رفع ذراعه اليمنى ، وفى يده قرص يهم برميه ، وساقه اليسرى على وشك الحركة إلى الأمام . وقد حاول « **بولكليت** » أن يرسخ من خلال تماثيله قواعد التوازن فى الجسم الإنسانى فى وضع الحركة ، فقدم معيارا رياضيا سماه القانون ***Canon*** ، ومن أشهر أعماله « حامل الرمح » . وكانت التعبيرات القوية قد ظهرت فى شكل الإنسان ، وبخاصة فى منحوتات « **براكستيل** » ***Praxitele*** ، وقد ارتسمت على وجوه أعماله تعابير هادئة جذابة وأضفى على عيونها تأثيرا حالما . وهناك « **سكوباس** » ***Scopas*** الذى ولد عام ٤٢٠ قبل الميلاد ، وكان يمتاز بمقدرته على إبراز العواطف الإنسانية والإنفعالات النفسية . وقد ازدادت فى صياغات هؤلاء الفنانين صور الأشخاص الفردية والواقعية . ويعتبر براكستيل أفضل من نجح فى تشكيل الصفات المادية فى القرن الرابع قبل الميلاد . ومع ازدهار الطراز الكورنثى ، بدأ التعبير فى صيغ الأشكال الآدمية يظهر بقوة واضحة حتى أصبحت الدلالة الجسمانية لهذه الأشكال تبدو ملموسة وطبيعية .

كان المصور الإغريقى « **بولجنوت** » ***Polygnote*** (القرن الخامس قبل الميلاد) قد أظهر فى رسومه اهتماما بالمنظور والمشاهد الطبيعية ، وتأكيده على ملامح الوجوه بما يعبر عن المعانى العاطفية . وكذلك « **أبوللودور** » ***Abollodor***

قد اعتمد فى لوحاته الملونة على استخدام المنظور والظلال للتعبير عن موضوعات تاريخية ، بأسلوب أكثر حيوية وواقعية وحركة . أما « **زوكسيس** » ***Zeuxis*** فهو أول من رسم بناء على أصول راسخة فى المنظور والتظليل .

وقد أخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الغائية ، وبذلك ربط الجمال بالفائدة والنفع ، كما أن فلسفته تهدف إلى الكشف عن الجانب الأخلاقى فى النفس فى علاقته بالجمال ، وتتلخص هذه الفلسفة فى حب الروح والتسامى .

أما « **أفلاطون** » ***Plato*** **(٤٢٥-٣٤٧ ق. م)** فقد صرح بأن « **الجمال** » يتوفر فى « **الحق** » و « **الخير** » أما الخير فله استخدامات عديدة ، وقد يقصد به « **النافع** »، أو ما يرضى النفس ، مثل الصحة أو الغذاء الطيب . ومن هذا المفهوم اعتقد بعض الفلاسفة أن الأشياء الجميلة تحقق لنا فائدة ، أى فى رأيهم أن الجمال يتمثل فى « **الفائدة** » بالرغم من أن الجمال ليس هو « **الفائدة** » ، وليس مقترنا بها دائما ، فرغم جمال معدن « **الفضة** » فإن الفضة تبدو أقل نفعا من الحديد ، الذى يعتبر أقل جمالا من الفضة . وقد تكون الأشياء الجميلة مفيدة ، والمفيدة جميلة ، دون أن يتأثر بذلك الجمال أو النفع .

ولقد شاع اعتقاد بأن وظيفة « **الجمال** » و « **الفن** » أن يعملا على الرقى بالإنسان وتزويده بالحقائق الأخلاقية ، وذلك ما نفهمه من نظرية الجمال عند أفلاطون ، الذى يتهم فنون المحاكاة (النحت والتصوير والدراما) بميلها نحو إثارة النزوات ، ونزوعها نحو إرضاء الأهواء ، وقد رسخ لدى الفلاسفة الإغريق اعتقاد بتطابق قيم « **الحق و الخير و الجمال** » . أما أفلاطون ، فهو ينادى

بموضوعية الأحكام الجمالية ، مع ارتباط هذه الأحكام بفكرة « **الكمال** » ، حتـــى تحظى باتفاق عام بين الناس ، وبخاصة فيما يخص موضوع تذوق الشيء الجميل فى كل زمان ومكان . ولقد افترض أفلاطون مثالا واحدا يجمع بين قيم الجمـــال والحق والخير . وهكذا أصبح« **الحق** » معيارا للمحاكاة وللفن . ولا يتطلب الأمـر هنا الحكم على المحاكاة من منطلق الإحساس باللذة ، وإنما استنادا إلـــى معيـــار الحق ، الذى يعنى بجوهر الشيء وطبيعته . وفى رأى أفلاطون أن المحاكـــاة إذا لم تنفذ إلى جوهر الشيء تصبح بلا قيمة . وكانت وظيفة الجمال فى شيء ما هى أن يصل بالمتأمل من خلال الحسى والظاهرى إلى ما وراءهما أو نحو ما يعلـــو عليهما ، بمعنى أن ينتقل من عالم الجمال الحسى إلى الجمال المطلـــق . ويقـــوم الجمال فى فلسفة "أفلاطون" على العقل الذى ينقل الحقيقة ، ويعبر عن المثـــال ، ذلك المثال الذى هو جوهر الشيء ، ويظهر من ذلك أن العقل بالنسبة لأفلاطـــون هو جوهر العمل الفنى. إذ أن العقل فى هذه الحالة هو عالم المثل . فقد ذكر فـــى « **محاورة المأدبة** » أن جمال العقل أعلى مرتبة من جمال الشـــكل الخـــارجى ، لأن الحقيقة هى الجمال بعينه. ومع ذلك نجد أفلاطـــون فـــى مواقـــع أخـــرى ، يرى أن هناك عنصرا لا عقليا فى الفن بالإضافـــة إلـــى العقـــل . فيقـــول فـــى « **محاورة أيون** » : « إن الشاعر مجنح ومقدس ، يستلهم ويخرج عن حواســه » . والعقل ليس قيدا ، بل قوة تفجر الطاقات . هكذا الفن يمثل رحلة للتوصـــل إلـــى العقل الجوهرى ، والحب والتناغم والجمال المطلق . أن الفن فى فلسفته تعبـــير عن « **المثل** » (مثال الخير) الذى يعنى الماهية أو « **الحقيقة** » التى هى علة كـــل صحيح ، وكل جميل . ولكن كيف للحق الذى يقبل البرهان ان يصبح جميلا . أن حب الحقيقة يتطلب خضوع العقل لما هو ممتع جماليا ، أى الفنون الواقعة ، بيـــن الفن والمعرفة ، إلا أن هذا النوع من الفن لا يثير فينا جاذبية من خـــلال جانبـــه

المعرفى ، وكذلك لا تبرهن جاذبيته الجمالية بناء على ما يحويه من حقائق ، فإن رؤية الشر جماليا لا يجعل هذا الشر خيرا ، فنحن فى كل الحالات نحكم على الشر بمعايير الفضيلة . أما تجسيد ما هو يقينى بواسطة الخبرة الجمالية فحسب ، فذلك من شأنه أن يضعف من قوة البرهان على الحقيقة . رغم أن هذا التجسيد بما يتضمنه من رؤية تعبيرية تحقق المتعة ، يدفعنا لتأملها بإعجاب . ومن المحتمل أن لا يتعارض الإهتمام الجمالى مع « **المشابهة** » مع موضوعات طبيعية أو إنسانية ، ولكن قد يؤدى عمله إلى المبالغة فى تحقيق غاية المشابهة والمخاطرة بالعنصر الجمالى . وقد تضاف إلى العمل الفنى اهتمامات عديدة ، غير جمالية ، غير أن حقيقة استقلال الإهتمامات الجمالية ، وتعارضها مع الإهتمامات الإدراكية الأخرى ، قد مهد الطريق إلى فهم تحالف كل منهما مع الآخر . ذلك لأنه يمكن للحقيقة ان تتجسد فى أعمال فنية ، بينما لا يعطى الجمال ذاته برهانا على الحقيقة ، إلا أن هذا الإستمتاع الجمالى قد يضيف إلى الحقيقة جمالا . فليس هناك ما يمنع أن تنتقل الآراء العلمية عن الطبيعة والإنسان إلى محتوى الفن .

أما « **أرسطو** » ***Aristotle*** (٣٨٤-٣٢٢ ق. م) فقد عثر على حل لمسالة الأخلاق وارتباطها بالجمال ، وبدت نظريته مقبولة ، إذ جعل الفن مجالا يسمح فيه بتهذيب العواطف وتنقيتها مما يعلق بها من الشوائب ، ولذلك لم يكن « **أرسطو** » يجد ضررا ، من إشباع العواطف من خلال الفن فى جو خيالى ، يخلص من الأخطار التى تنجم عن نزوات العواطف فى الحياة الواقعية . والحقيقة أن بعض الاختلافات فى الذوق ترجع إلى الخلط بين صفة الجمال ، وغيرها من الصفات ، وكان قد بدا الحس بالنسبة لأفلاطون مثل « غواية » ، تصرف الإنسان

عن الإهتمام بالروحانيات ، ولكن كان العمل الفنى يمثل حالة من تشرب المـــواد الحسية بالقيم المتخيلة ، فذلك ما يؤيد مبالغة نظرية أفلاطون فى تجـاهل أهميـة العنصر الحسى فى تذوق الفن من ناحية ، **وإعلاء العناصر الأخلاقية والمثاليـة والمنطقية** من ناحية أخرى . لقد أراد أن يكشف مثالا للجمال المتسامى ، فـاتخذ العقل سبيلا إلى عالم المثل ، وليس العواطف والأحاسيس التى وظيفتها فى رأيـه أن تحد من عمل العقل بمنطقه . أما فكرة التطهر فتعنـى كبـح شـهوة الجسـد الإنسانى والتوجه إلى الخير المثالى بالتسامى ، والتخلص من عالم المـادة مـن أجل عالم الخلود . أى أن الجمال عند « أفلاطون » هـو السـبيل إلـى الخـير السامى ، والفن يعمل على إثارة القيم .

جمالية الإنسجام – الكلية المتسامية

أن الإعتقاد بأن الجمال يتمثل فى « **الخير** » يؤدى إلى تصور الجمال علـى أنه مجرد تنظيم واعى للعواطف ، أما « **أرسطو** » فإن الجمال فى فلسفته يتمثـل فى « **النظام** » و « **التنسيق** » و « **التحديد** » و « **التماثل** » و « **الوحدة** » . ويتخـذ أرسطو الحقائق الكلية من أجل أن يعلو علـى الوقـائع الجزئيـة ، والأحـداث الملموسة . ويفهم كل ذلك على أنه ترتيب الأجزاء فى نظـام غـير متعسـف . والجمال فى هذه الحالة يكمن فى الجزئى المتناهى ، والمظهر المحسوس ، بينمـا كان « **أفلاطون** » يبحث عن الجمال الكلى اللامتناهى . وليس الجمال عند أرسطو مجرد وصف ، وإنما هو أسمى من الواقع ، لأنه يتمثل فـى الإنتظـام ، وفـى التطهر من الانفعالات ، غير أنه يستمد أصوله من الواقع ، فيسعى إلى تعديله من خلال الفن ، من أجل أن يسمو فوق مستواه ويتجاوزه إلى العالم المثالى . ويقصد

بالتطهر ***Catharsis*** تنقية الجمال مما يعلق به من الأهواء ، فيتـــألق وينســـجم ، ويكتسب صفة النبل ، وهكذا يحرر النفوس والعقول . ويقابل مفهوم المحاكاة عند أرسطو التطلع إلى المعرفة ، التى تحقق التوازن بين الأصل والصورة ، ويضـــع ذلك المفهوم « **الفن** » فى مكانة سامية من النفس الإنسانية .

ان الفن فى فلسفة « **أرسطو** » يقع إما فى مستوى أدنى مـــن الطبيعـــة أو أسمى منها . ولقد استعار مصطلح المحاكاة من أفلاطون ، والذى يفهم فى ثقافـــة الإغريق على أنه « **محاكاة الحركة** » . أما أرسطو فقد رأى فى المحاكاة فى الفـن « محاكاة العقل الإنسانى » . والطبيعة فى مفهومه إنما هى القوة الخلاقه ، أى هى مبدأ الحركة المنتجة للكون ، انه يطلب من الفنان أن يبحث عن العمليات ، وليس عن الأشياء . وقد أقام أرسطو نظريته الجمالية على أساس ميتافيزيقى ، عندمـــا ربط بين الصورة والشكل المادى بالغائية . وتتلخـــص هـــذه النظريـــة فـــى أن « **المادة** » تحمل فى باطنها مبدأ حركتها لكى تصل إلى كمالها . وقد أتخذ أرسطو مثال البذرة عندما تتحرك لتصبح شجرة ، إذ تصبح الشـــجرة الغايـــة والســـبب المحرك ، وهذه النهاية كامنة فى المادة منذ البداية ، ألم يذكر « **ميكـــل انجلـــو** » ***Micheal Angelo*** (١٤٧٥-١٥٦٤) أنه أثناء عمله « **يزيل من حـــول المـــادة الشوائب** » ؟! . وهكذا يفهم من نظريته أن للصورة وجـــود أول يســـبق زمنيـــا « الهيولى » ، وغاية العمل الفنى فى هذه الحالة هو الجمال ، أى تحقيق **الإنســـجام والإنتظام والتناسق** . وتصبح الحركة كمبدأ طبيعى كامنة فى قلب الأشياء ، أمـــا النمط فى العمل الفنى فهو يسلك وفق الضرورة ، أى من أجل التعبير عن الكـــل كمبدأ للحركة . لقد توصلت الفلسفة القديمة إلى مفهوم « **الوحدة فى التنـــــوع** » ، الذى يتطلب أن تدور الصورة فى العمل الفنى ، فى فلك مركز واحد ، أو تنصهر

فى تركيبه وتنشأ الصورة فيه إذا ما جمعت بين المحسوس والمعقول . ولما كان العمل الفنى يعبر عن الفعل ، ويعبر الفعل عن الحركة ، والحركة هى دائما حركة بالضرورة ، كان العمل الفنى تعبيرا عن الضرورة . وإذا كانت **المحاكاة** فعلا قائما على الضرورة فيرى أرسطو أنها تبدو « **غريزة** » فى الإنسان ، كما أن **الناس يجدون لذة فى المحاكاة** ، ففى التعليم لذة بالنسبة لسائر الناس . وهناك غريزة أخرى ، هى مصدر المحاكاة ، وهى **غريزة التناغم والإيقاع** ، والفن أحد الوسائل لاستعادتها ، إذا أغفلها الإنسان وسط مشاغل الحياة . وكل الفنون فى نظرية « أرسطو » مصادر للتغير من شىء لآخر ، والفن يحدث للمتذوق نوعا من **التطهر** ، وبالتطهر وبالتخفيف ، تحدث المتعة، التى تسببها مشاعر النبل والسرور معا .

أن « **الكلى** » أكثر واقعية فى نظر « **أرسطو** » من « **الجزئى** » . ودور الفنان هنا هو البحث عن النموذج المثالى الذى يجده فى الممكن (الضرورى أو المحتمل) والنوعى وليس الجزئى ، والنوعى الأزلى (أو الإحتمالى) ، بحيث يتميز بطبيعته الكلية . والمثل عند « **أرسطو** » وأيضا عند « **أفلاطون** » هو البناء العقلى للكون ، هكذا ينشأ الفن بالحصول من أفكار عديدة على حكم كلى ، وفى هذا الحكم يكمن « **التطهر** » . وكذلك الفن فى رأى أرسطو مجال لتنقية العواطف . وعندما تشبع العواطف فى جو خيالى من خلال الفن ، يخلص المتذوق من الأخطار التى تنجم عن نزوات هذه العواطف فى الحياة الواقعية . والحقيقة أنه يلاحظ أن غاية التذوق الفنى هو التأمل ، الذى يمثل قمة البهجة والسعادة عندما يلتقى المتأمل بالجمال . وكانت هذه الغاية تمثل غاية الفكر الفلسفى فى ذلك العصر . وفى فلسفة أرسطو اتخذ التأمل مكانة عالية ، فأصبحت

غاية الفن فى إثارة بهجة التأمل الجمالى ، وبعثور المتأمل على صور النظام والتناسب والوحدة ، ثابتة ومستقرة ، يشعر بالإستمتاع . وذلك الإستمتاع يتحقق فى رأى « أفلاطون » حين تبتعد النفس عن حالة التغير ، وتصل إلى حالة الإستقرار والإتزان ، تلك هى الصور السكونية التى تعكس مبدأ الفن الإغريقى المتمثل فى ثبات المعانى ، أما فكرة الزمان الكيفى بمعنى الديمومة ، فقد أعيد كشفها فى الحركة الرومانسية فى القرن التاسع عشر .

الجمال والمثالية الرياضية

ومن المعروف أن مفهوم التوافق باستخدام التناسبات الرياضية يرجع إلى فيثاغورس ، الذى فى اعتقاده أن الأعداد هى جوهر الأشياء ، فهى منبع الجمال ، وكان فى رأيه أن معرفة الأعداد وتركيبها وتناسقها هو السبيل إلى معرفة العالم فى ماهيته وقوانينه ، بل أن الكون هو مجرد تطبيق لنظرية العدد والتى هى الأساس للعلاقة الجمالية . والأشياء تكون جميلة بمقدار ما يصبح تناسقها مقنعاً . وهكذا يرجع فيثاغورس الإحساس بالجمال والتذوق إلى « **العقل** » ، وليس إلى الحس ، لأنه جمال مثالى محكوم بعلاقات رياضية منطقية ثابتة ، فى مقابل التغيرات الزمانية والمكانية . لقد بلغ إيمان فيثاغورس بالرياضيات وبالنسب القابلة للقياس إلى حد العقيدة . أما الصيغة العددية التى عرفت بـ « **القطاع الذهبى** » فقد صاغها « **اقليدس** » ***Euclid*** **(**٣٣٠-٢٧٥ ق. م**)** بحيث تصبح « النسبة بين الجزء الأصغر والأكبر تساوى النسبة بين الجزء الأكبر والكل »، أو "يمكن تقسيم خط بنسبة « ٥ : ٨ أو ٨ : ١٣ أو ١٣ : ٢١ » .

وقد كتب النحات الإغريقى « **بوليكليت** » ***Polykletos*** (القرن الخامس ق.م) عن النسب المثالية للجسم البشرى سمى بالقانون ، وتبعا لتنظيمه : تمثل الـــرأس إحدى وحدات الجسم التى يبلغ عددها سبعة وحدات ونصف ، وكذلك يمثل الكـف بالنسبة للجسم كالنسبة ١ : ١٠ ، ويساوى القدم ١ : ٦ بالنسبة للجسم .

وأخذ الفن الإغريقى الكلاسيكى فى الإعتبار مبدأ تغيـــير الأبعــاد نتيجــة للحركة العضوية ، إضافة إلى مراعاة مبدأ تقصـــير القياســات نتيجــة الرؤيــة البصرية، مما يتطلب تصحيح الأبعاد البصرية للرائى . ولما لم يتمكن اليونــانيون القدماء البدء بنظام النسب الذى يقوم على الأبعاد الموضوعية ، فقد قبلوا نظريـــة النسب فقط التى تمكن الفنان من رسم الأبعاد الموضوعية مع تنوعها من حالـــة إلى أخرى وذلك عن طريق تبنى مبدأ حرية إعادة التنظيم ، ولو أن هذه العمليـــة كانت تقتصر على قياسات جسم الإنسان .

أما عن تطور نظرية النسب عند الإغريق وتطبيقها فى العصور الكلاسيكية فيمكن الحصول على معلومات عنها من كتابات بوليكليت ، إذ يذكر أن الجمـــال لا يتكون من العناصر بل من نسب الأجزاء المتناغمة ومن نسبة أحد الأصـــابع إلى الآخر ، أو بنسبة كل الأصابع إلى باقى اليد ، من مقدمة اليـــد إلـــى بـــاقى الذراع ، وبالطبع من نسبة كل الأجزاء إلى باقى الأجزاء مثلما هو مذكور فـــى قانون « بوليكليت » .

لقد تضمن « قانون بوليكليت » طابعا قياسيا خالصا ، وهذا يعنى أن هدفــه الأساسى لم يكن من أجل تسهيل الصياغة التكوينية للكتل الحجريـــة أو لمســطح

الحوائط ، ولكن هدفه التأكيد خصوصا على النسب الموضوعية للإنسان العادى ، ولم يكن وسيلة لتقرير القياسات التقنية ***Technical*** ، فلم يكن الفنان وهو يراعى القانون مطالبا بأن يتراجع عن تقديم تنوعات تشريحية أو أن يستغنى عن تقصير المسافات ، أو حتى عن ملائمة أبعاد الشكل الذى يرسمه مع تجربة المشاهد الذاتية . فالنحات مثلا يطيل النسب العليا للجسم الموضوع فى جهة عالية أو يجعل الجانب المحتجب من الوجه فى وضعية الثلاثة أربع (البروفيل) أكثر سمكا .

وكان غرض النظام الكلاسيكى للنسب الذى يعرف بنظام الكسور اكتشاف الأشياء بموضوعية ، حيث يمد الفنان بفكرة فورية عن النظام الثلاثى الأبعاد ، وليس بطريقة تتعلق بالتوصل إلى تكوين فنى ناجح لصورة مرسومة على مسطح .

ويبدأ الفنان الإغريقى عمله الفنى فى رسم الجسم الإنسانى بتمييزه عضويا إلى جذع ، ثم أطراف ، ثم أجزاء الأطراف ، وبذلك يؤكد على الكيفية التى تصبح بها الأجزاء متعلقة بعضها ببعض . وحينما وصف « بوليكليت » النسب المعقولة بين الإصبع والإصبع ، وبين الإصبع واليد وبين اليد ومقدمة الذراع ، وبين كل طرف بمفرده والجسم بأكمله ، فذلك يوضح كيف تجاهلت النظرية الإغريقية – الكلاسيكية فى موضوع النسب ، فكرة إنشاء الجسم على أساس « **وحدة قياس مطلقة** » تجعله يبنى على أساس لبنات صغيرة متساوية . إذ أن نظرية النسب الإغريقية كانت تهدف إلى إنشاء علاقات بين الأعضاء المختلفة تشريحيا ، ومميزة بعضها عن بعض ، وعن بقية الجسم بأكمله .

وقد عبر « بوليكليت » عن قياس الجزء الأصغر ، كجزء من كيان أكبر ، واستطاع « **فتروفيوس** » ***Vitruvius*** أن يرسى فى العهد القديم ، بعض المقاييس العددية المتعلقة بنسب الجسم الإنسانى تبعا للنظرية الإغريقية الكلاسيكية . ولقد كشف « فتروفيوس » عن نظام **النسب النموذجية** فى الجسم ، حيث يكون الوجه مساويا لنسبة ١ : ١٠ من إجمالى طول الجسم ، واليد من الرسغ إلى أعلى مقدمة الإصبع الوسطى تساوى ١ : ١٠ من الجسم ، وطول القدم يساوى ١ : ٦ من الجسم واتساع الصدر ١ : ٤ من طول الجسم . ومن المعروف أن الوجه يقسم فى هذه الحالة إلى أجزاء متساوية هى الجبهة والأنف والجزء السفلى الذى يشمل الفم والذقن . كما أن الجسم كله فى حالة الانتصاب والأذرع منشورة يتلاءم مع مربع ، وحينما ينتشر على هيئة نسر يتلاءم مع دائرة مرسومة حول السرة .

والحقيقة أن الأساس فى تعريف « بوليكليت » للجمال الكلاسيكى هو تناغم الأجزاء مع بعضها البعض ، وكذلك كان « **فتروفيوس** » يبحث فى نظريته الجمالية عن **نظام جمالى للعلاقات يعتمد على الخبرة البصرية** ، حيث يتم تحديد أبعاد التمثال مباشرة بعد إعداد الحجر المناسب ، بدءا من أكبر جزء إلى أصغر جزء . وكان الفنان الإغريقى يحتاج إلى توفر شئ آخر مختلف ، إضافة إلى قانون النسب . وهذا الشىء هو الملاحظة البصرية ، إذ كان الفنان فى حاجة للاسترشاد من وقت إلى آخر بالمفهوم البصرى ، وهو يضع فى الاعتبار مبدأ « **المرونة العضوية** » التى سيتم تمثيلها ، كما تظهر أهمية تقصير الأبعاد المنظورية . ورغم تحكم القواعد فى التقليد الفنى الإغريقى ، إلا أن هذا التقليد يترك مكانا للحرية الفنية . والحقيقة أن نظام الأبعاد القياسية والنسب ، الذى قدمه « بوليكليت » ، لا يتعادل مع أى نظرية من نظريات الحركة أو أى نظرية للأبعاد

المنظورية ، فرغم اتباع نظام تصغير الأبعاد فى الفن الإغريقى - الكلاسيكى إلا أن هذا النظام لم يتم تحقيقه من خلال تفسير الصورة البصرية ، ولا يستند إلى نقطة مركزية أو يستخدم الطرق الهندسية البحتة ، إذ أن ذلك التفسير كان ابتكارا أساسيا قد زود عصر النهضة الإيطالى فيما بعد بالنظرية الفسيولوجية الحركية ، وبنظرية الأبعاد المنظورية التى تقوم على الحسابات الدقيقة ، حيث أضيفا إلى نظام النسب القياسية .

وقد تفهم نظرية النسب إما على أنها تهدف إلى التوصل إلى نسب موضوعية ، دون إعطاء أهمية للجانب الفنى ، أو على أنها تبحث عن إمكانية التوصل إلى النسب الفنية دون الإهتمام بعلاقة هذه النسب بالجانب الموضوعى (الواقعى) . وهناك فهم ثالث يتجاهل النسبتين (الموضوعية والفنية) وذلك ما نلاحظه فى الطريقة التى تناول بها الفنان الفرعونى نظرية النسب .

كان التمثال فى الثقافة الإغريقية القديمة يمثل إعادة لذكرى إنسان قد عاش يوما ما على الأرض ، وكان نوعا من أعمال الفن التى تحلق فى عالم المثالية الجمالية . والمبدأ الأساسى فى فن الإغريق هو « **إعادة الصياغة فى مقابل التقليد** » .

وعندما أراد « **أوجست تيرش** » ***August thiersch*** (١٨٨٩-) تفسير الظاهرة الجمالية موضوعيا ، لاحظ وجود أشكال أساسية تتكرر ، وكذلك تتشابه تفاصيل وأوضاع مختلفة ، مع بعضها ، مما يساهم فى تحقيق مبدأ التوافق . وقد قام بتحليلات شكلية للمعابد الإغريقية ، وأوضح كيف استطاع المعمارى من

خلال معبد البارثينون أن يحقق مستوى الكمال فى النسب ، إذ اعتبر أن المعبد يمثل النموذج الأمثل لقمة التطور فى ذلك العصر . ولاحظ « تيرش » وجود تشابه بين الأشكال الهندسية ، والتناسب بين العناصر المعمارية التى تخضع للعلاقات العددية ، وكذلك اكتشف تيرش عند تطبيقه لنظريته على معبد « أمنحتب الثالث » من المعابد المصرية القديمة ، العناصر المتشابهة فى النسب بين الأجزاء من الداخل والخارج .

تناسق النسب العضوية والهندسية

وكان « **ليوباتيستا البيرتى** » ***Leone Battista Alberti*** (القرن الخامس عشر) شغوفا بعلم الرياضيات اعتقادا منه بأنه « العلم الذى يربط العالم المنظور بالعالم غير المنظور » ولقد أسس « البيرتى » نظريته فى علم الجمال على أساس فلسفة « **فتروفيوس** » ***Vitruvius*** الذى ذكر فى مستهل مؤلفه عن تشييد واجهات المبانى المقدسة ، بأنه « **ينبغى تطبيق النسب البشرية على المبانى** » ، على اعتبار أن جسد الإنسان هو النموذج الأمثل للنسب الصحيحة ، ولمجموع الصيغ التى تمثل « **الإتساق** » . وقد ذكر فى كتابه : « أنه إذا ما تمدد رجل على ظهره وبسط ذراعيه وساقيه ، وتمحور على نقطة مركز البطن اثنان من المحيطات ، فسوف تلامس أصابع يديه وقدميه محيط دائرة . وبنفس الطريقة بإمكان الجسم البشرى أن ينطبق على المربع ، حيث أن الإرتفاع من نقطة قمة الرأس حتى نقطة أخمص القدم ، يساوى العرض نفسه ، الذى يمثله الذراعان الممدودان » . أى أن الشكلين الهندسيين المثاليين (المربع والدائرة) سيمثلان الإطار الذى يحيطه من الخارج ، ولقد زود هذا المبدأ الفنانين فى عصر النهضة ، بالرابطة

بين الأساس العضوى للجمال ، والأساس الهندسى له ، والذى كان وما يزال حجر الأساس فى الفلسفة الجمالية . وقد وضع « ليوناردو دافنشى » *Leonardo da Vinci* (١٤٥٢-١٥١٩) لهذه القاعدة رسماً توضيحياً ، قد أصبح محوراً للمادة الأساسية لعلم الجمال ، الذى صمم « **البيرتى** » عليه مبانيه . وهذه النظرية تطبيق موضوعى ملتزم بفكرة « **الإنسان مقياس لكل شئ** » ، كما استخدمت القاعدة نفسها فى تصميم الواجهات الخارجية ، فملاحظة استخدام المعماريين والرسامين فى عصر النهضة لعلم الهندسة واضح تماماً . وكان الإتجاه الرياضى مع تثبيته لمعايير النسب الهندسية لم يتبع على أنه قوانين ملزمة . فقد اتبع الفنانون الإغريقيون تناسبات قابلة للتعديل من عمل إلى آخر ، وقد عملوا بطريقة تجريبية للبحث عن ما يتفق مع الإحساس الجمالى من التناسبات . وقد توصل « فتروفيوس » *Vitruvius* إلى الطرق التوافقية ، التى كانت قد استعملت فى زمن الإغريق والرومان ، إذ لاحظ استعمال « **المديول** » فى تنظيم العلاقات المتناسبة فى واجهة معبد « **البارثينون** » حيث تردد بين أجزاء ذلك المبنى نصف قطر العمود ، فاتخذ كمقياس لتكرارات أو مضاعفات أخرى ، وهذه الطريقة اعتمدت على تنوع استخدام مقياس عنصر معين . وهكذا كشف « **فتروفيوس** » باستخدامه « **المديول** » عن ما يجمع بين العلاقات وأبعاد العناصر المعمارية فى واجهات العمائر الإغريقية والرومانية ومساقطها الأفقية . ويتحقق الجمال فى هذه العلاقات عندما يتناسق فيها الجزء مع الكل ، وينظم فيها كل جزء فى ترتيب مناسب ، فيتحقق فيها نوع من التآلف فى نسبها ، بحيث تصبح وكأنها من عائلة واحدة ، مع سيادة النسبة المستعملة فى تماثلات العمل ككل .

إن تحقيق التوافق بين أجزاء العمل بحيث يتناسق الجزء مع الكل ، يتوقف على توفير مقياس معين لهذا الجزء ، ويستخدم فى ذلك مع ما يعرف « **بالمديول** » ***Module*** الذى يخضع مجموعة القياسات لتناسبات متوافقة جميلة ، ويفهم التناسق من خلال هذه النظريات على أنه الترتيب والتنظيم بين الأجزاء بعضها مع بعض ، وبعضها مع الكل (شكل – ٧) .

لقد ارتبطت الأبعاد فى بناء الأعمدة بنسب عددية مرتبطة بمقياس نصف قطر العمود الذى اتخذ كمديول ، يختلف تبعاً لكل طراز ، ومهمة « **التوافق** » أن يتحقق للأجزاء المكونة ، بأن يتجمع فى« **كل** » يتمتع بمظهر جميل ، نتيجة لاستعمال النسب الموحدة ، مع التنوع فى الأبعاد ، وسيادة نسبة معينة فى العمل ككل ، مما يقود إلى التوافق فيما بين الأجزاء . وكان مبدأ « **المديول** » هو أساس كل تكوين ، حتى نهاية القرن السابع عشر ، حيث كان الإعتقاد فى أن الجزء فى أى تكوين شكلى ، حينما يعمل بمفرده ، دون ارتباط بمجموع الأجزاء ، يسبب النفور ويرهق البصر ، لعدم تحقيقه لمبدأ الوحدة . إن « **وحدة العمل الفنى** » تعنى أن المتذوق عندما يتأمل عملاً فنياً ، يتمكن من إدراكه فى لمحة ، وبصورة شاملة ، على أن ما أدركه يمثل صورة ، فإن أثارت هذه الصورة اهتمامه يبدأ فى النظر إليها من مسافة أكثر قرباً على أنها تمثل « **وحدة** » ، ويتطلب الأمر فى هذه الحالة ، أن ينشأ حافز أو دليل لتفحص هذا التوزيع فى الألوان ، الذى يشكل هذه الصورة . ويتوقف شعور المتذوق بالجمال على الطريقة التى تستكشف بها عيناه عناصر السطح ، من أجل إعادة خلق « **كلية** » لها . هكذا تظهر مشكلة العلاقة بين « **الجزء والكل** » على أساس أنها مشكلة جمالية . وكانت هذه المسألة من أهم قضايا الفلسفة القديمة . والحقيقة أنه ليس مهماً للمتذوق الذى

يتأمل لوحة ، أن تكون أجزاء هذه اللوحة مرتبة على أساس رقمى ، لكي تصبح هذه اللوحة مثيرة للإحساس بالجمال ، لأن الرياضيات تخاطب أفهامنا ، أما الفن فيخاطب حساسيتنا . ومع ذلك فليس من المجدى فصل المجالين ، إذ أن الشعور يتأثر بالمعرفة ، ومعرفتنا تتأثر بشعورنا . ومنذ « **فيثاغورس** » وحتى « **كوربوزيه** » ، مرورا « **بفتروفيوس** » ، كانت نظريات الجمال تقوم على أساس **القطاع الذهبى** ، الذى يخضع لمتوالية هندسية هى : $\frac{أ+ب}{ج} = \frac{أ}{ب}$ ، غير أن هذه الصيغة ليست الوحيدة ، فالرياضيات غنية بالمعادلات الغريبة ، وإن الجمال الرياضى في عمل فنى لا يمكن إدراكه على الفور ، إلا بعد تأمل طويل ، وبالإضافة إلى أنه بدون معرفة رياضية لا يمكن أن يدرك مطلقا ، إذ لا توجد حتى فى رأس العالم الرياضى أية « **مسطرة** » أو « **معيار** » أو « **آلة حاسبة** » ركبت فيه لإجراء العمليات الضرورية بسرعة كافية ، ومع ذلك فإن للرياضيات جمالها ، فعندما ندركها نجد فيها متعة جمالية متمثلة فى الفخامة والروعة .

نقاط الجذب الجمالى – دليل المتذوق

ومن الملاحظ أن الشكل يمثل جسرا بين الفن والعلم ، وقد تحدث « **هنرى برجسون** » عن **التوافق** باعتباره خطا لتوقع فى كل مرحلة من المستقبل ، بطريقة ما ، ويمكن رؤية لوحة من أعمال « **رمبرانت** » من خلال حركة الأشكال الحلزونية فيها ، وهى تشكل حالة من التوازن . هذا التوازن يمكن أن يختل مع حركة الجسم الثقيل ، ولكن سوف يعود الجسم إلى حالته من التوازن ، بعد إحداثه سلسلة من الحركات التى تعتمد جزئيا على حالة القلق التى هى ساكنة . وفى حالة ما تكون نقاط الجذب مرتبة ترتيبا هرميا ، وتكون جميع

النقاط لها نفس الفرصة لتصبح « **نقطة التركيز** » ، فتنتقل نظرة المشاهد من جهة أحد الرؤوس إلى الآخر دونما اكتراث ، حينئذ سوف لا تضمن تحقيـــق تـــوازن نهائى ، وسوف لا نستطيع الإبقاء على الرؤية الأولية للوحة .

وإذا كانت مهمة **النقاط الجاذبة** فى كل حركـــة ، أن تحفـــز العيـــن لـــدى المتذوق ، بحيث تتساوى أهميتها ، فسوف لا يعرف المتذوق النقطة التى ينبغـــى أن ينظر إليها ، وسوف تظل الصورة مجرد بعثرة من الألوان ، تعجز عن مهمة إمتاع المتذوق ، وكذلك ستصبح منفرة . وحتى فى حالة إذا ما افتقد سطح التـأثير بأى نقاط جذب ، مثلما هو بالنسبة لسطح القماش الخالى من أى شئ فإن أعيـــن المشاهد سوف يمكنها تتبع مساراً يبعث فى العين نوعاً من الإرتياح ، حيـــث لا توجد فى هذا الفراغ نقطة تتطلب حركة غير عادية للعين .

وقبل كل شئ يعتمد تشكيل صورة ما على الحركات الإستطلاعية ، التـــى تقوم بها العين ، سواء كان الترتيب الهرمى الذى يقوم عليه التشكيل قـــد تحقـــق من خلال الأشكال ، أم بالدرجات الظلية ، أم باللون ، فالمهم هو الحركـــة التـــى سوف تفرض على عين المشاهد . وفى الصورة التجريدية لا يوجد سوى مسطح مغطى بألوان رتبت حسب نظام معين ، يقوم بالدور الرئيسى ، غير أنه يعتمـــد على عين المشاهد . وهكذا تتضح أهمية ســـلوك عيـــن المشـــاهد ، فـــى إدراك « **الكل بالجزء** » ، بالرغم من تعقد هذه المســـألة التـــى ترجـــع إلـــى الطبيعـــة الفسيولوجية والنفسية ، وإلى المستوى المعرفى والقابلية للتأثر .

وهناك طاقات حيوية للأشكال الهندسية لها أثرها فى التعبير الجمالى ، فالشكل الرأسى يبدو يندفع وينطلق فى الإتجاه لأعلى ، ويمتد الخط الأفقى فى جهتى اليمين واليسار . ويمكن تأثر الإحساس بالجمال مع تغير اتجاه حركة الخطوط ، إلا أن عملية ترجمة الخطوط إلى مشاعر تتوقف على عمليات « **التمثيل** » والمشاركة الوجدانية التى تحدث بداخل ذات المتأمل . فيشعر المتذوق أمام الخط الرأسى بقوة ذاتية ، ويعكس شيئاً من قوته من خلال عملية « **التعاطف الرمزى** » . ويدرك المتذوق انحناءة الخط ، إذا ما شعر بالإنحناء فى إحساسه الذاتى ، وكذلك يمكن إدراك هذه الأشكال بتغيراتها ، إما « **خفيفة** » أو « **ثقيلة** » أو « **قاسية** » .

وقد يستوحى الفنان أشكال من البيئة المحيطة ، التى اعتاد على رؤيتها ، وعندما نتأمل داخلياً فى عمارة قوطية ، من الجهة العليا ، نجد هناك تشابهاً بين هذا التصميم ومجموعة من الأغصان المتشابكة فى أشجار الغابة . وقد كان الفنان الفرعونى يحاكى فى أشكال عمارته عناصر طبيعية من بيئته ، فقد اتخذت الأعمدة شكل عيدان البردى وأزهار اللوتس ، وأغصان النخيل .

والصياغة التى يراعى فيها الترتيب فى توافق ، تتحول إلى عمل فنى يشعر المشاهد بالرضى ، وتبعا لقواعد التناسب المضبوط ، تستوعب العين الشكل دون جهد أو تشويش ، مما يكسب المشاهد إحساسا بالجمال ، وعندما تتكرر فى العمل وحدة أساسية للتكوين هى « **المديول** » مكونة عناصر العمل الفنى وأجزاءه يتحقق تنسيق هذه المكونات وعلاقتها بالأجزاء المحيطة ، التى قد تتنوع باختلاف وظائفها ، ويراعى أن يرتبط هذا التنسيق بنظام إيقاعى معين ظاهرا أو خفيا ،

بحيث يتردد بين أجزاء وعناصر المجموع ، ودور الوعى بعنصر الإيقـــاع فـــى عملية التذوق ظاهر فى ربط مراحل التجربة الفنية وتوحيدها . فبفضـــــل تذكـــر المتذوق للنمط السابق ، الذى استشعره أثناء تأمله لعمل فنى ، يستطيع أن يتعرف عليه ، فى تكرارات أخرى فى تشكيل ذلك العمل الفنى ، مما ساهم فـــى عمليـــة ربط أجزاء التجربة الفنية ، أما لحظات السكون والوقفات التى لها دورهـــا فـــى إكمال التركيب البنائى للعمل ، وتتمثل فى المسافات الواقعـــة بيـــن الأشـــكال ، فتكتسب خاصيتها الدينامية فى هذه التجربة .

ويوحى عنصر الخط وحساسيته بالحركة وبالإيقاع ، عندما يستخدم للتـــأثير بالإلتواء والتدفق أو الإنزلاق بحيوية واندفاع ، مثل تشكيلات التوريق فى النقوش النباتية فى الفن الإسلامى ، وهى تظهر نوعا من الجمال البديع ، فهى تقوم علـــى التموجات والانحناءات فى العناصر النباتية ، وتصنع لحنا موسيقيا يتمتع بإيقـــاع بهيج .

الشكل مدخل تذوق العمل الفنى

وأول ما يجذب المشاهد نحو أعمال الفن هـــو جمـــال الشـــكل ، والنـــاس يستجيبون فى العادة للطابع الحسى للأشياء ويستمتعون به ، والطابع الحسى يعنى ترتيب الأجزاء أو ربط العناصر بعضها ببعض . وكان الشـــكل المثلـــث عنـــد الفراعنة هو الأمثل للجمال المتمثل فى التوافق بين الأجزاء فـــى التخطيطـــات . ومن اعتقادات الإنسان المصرى القديم أن النسبة الجمالية للمثلـــث تتوفـــر فـــى الأشكال المثلثية التى تخضع أبعاد أضلاعها للنسب : "٣ : ٤ : ٥" أو للتساوى فى

الساقين ، مثلما هو ينطبق على نسب أهرامات الجيزة . إذ أن المثلث المتساوى الأضلاع والزوايا يتميز بالانتظام والثبات ، فيرضى النفس ويستحسنه البصر ، ومن المعروف أن فيثاغورس قد اكتشف قانون المثلث القائم ، الذى يساوى فيه مربع الوتر ، مجموع مربعى الضلعين الآخرين .

وتوجد المواد على هيئة شكل أو نظام خاص ، وفى حالة خطوط مياه الأنهار أو حركة السحب يتولد التنظيم بالصدفة ، ويصبح جمالها فى ذاتها دون مقارنتها بغرض وظيفى . أما الفنان فيفضل تنظيم إبداعه على أساس من اختياره وإرادته . فيقوم بترتيب الصفات الحسية فى نموذج من العلاقات الشكلية واللونية ، بطريقة متوحدة تلفت انتباه المتذوق بسهولة ودون تكلف .

وفى **رسائل إخوان الصفا** (الرسالة السادسة) ، التى قام بتأليفها جماعة اتخذت فلسفة الإسماعيلية العقلانية منهجا لها ، نستخلص مفهوم التناسب الذى تم تطبيقه فى الأعمال الفنية ، من أجل تحقيق الجمال والكمال ، وأنواع النسب إما كما متمثلة فى الأعداد ، أو كيفا متمثلة فى الهندسة ، أو بالإثنين معا من أجل تحقيق التآلف . بحيث يكون الحكم على العمل الفنى بناء على مستوى من الإتقان لهذا العمل ، مقارنة بنسبة تفضيلية مثالية ، وهى : المثل والمثل ونصف ، والمثل والثلث ، والمثل والربع ، والمثل والثمن . وقد استفاض كتاب رسائل إخوان الصفا فى دراسة نسب الجسم الإنسانى ، بحيث يتناسب طول الذراع ، مع طول الساق ، وطول الرقبة مع طول عمود الظهر ، وأن يتناسب كل عضو مع العضو الآخر من الجسم ومع البدن ككل ، وفى الرسالة الخامسة من الجزء الأول يوضح أهمية استخدام النسب الجمالية عند العرب ، المستنبطة من تناسبات الجسم .

العاطفة توجه استجابة المتذوق

واندماج ذاتية المتذوق فى داخل الموضوع الفنى الذى يتأمله ، يساعد فى محاولاته إدراك الإيحاءات ، ومعانى صور الأشكال . وعندما يتأمل المتذوق الأعمدة الإغريقية ذات المقطع الدائرى المسلوب من أسفل إلى أعلى ، يشعر وكأن هذه الأعمدة تدفعه للإرتفاع من أجل أن يدرك مدى ارتفاع العمود من خلال هذه الحركة ، إذ أنه باندماجه فى عملية التأمل يشعر بالخطوط ، وكأنها تجعله يميل معها فى حركتها المائلة ، ويندفع مع اتجاهها الرأسى ، ويشعر بليونة مع الإتجاه المنحنى للخطوط ، كما ويشعر بالاستقرار الهادئ مع الشكل المربع . وقد تحدث « فتروفيوس » (فى القرن الخامس عشر) عن التماثيل التى تحمل السقف فى معبد الأرخثيون المعروفة بـ « **الكرياتيد** » ***Caryatide*** ، وكأنه على معرفة بظاهرة **التعاطف الرمزى** ، عندما وصفها بأنها تعانى تحت ثقل أحمال السقف .

إن مهمة الوجدان أن يقوى انتباه المشاهد للتركيز على تأثير الشىء مباشرة ، ويدفعه للتأمل فى الشىء ، ويفسر ذلك الشىء بمضمونه الذى يكمن وراء المظهر الأولى للشعور ، **والعاطفة** هى التى توجه استجابة المتذوق من خلال انتباهه للشىء ، ونتيجة لذلك يصبح المقصد تفضيلا . ويتضمن التفضيل حكم المتذوق ، فيما يتعلق بالغايات ، ووسائل تحقيقها . وعندما تخضع التفضيلات للنقد والتصحيح ، تصبح الأشياء بوصفها حالات لإدراك غايات وقيم ، غير أن ما يحدد مضمون الأشياء المرتبطة بالقيم ، ليس هو الاتجاهات الإنسانية فقط ، وإنما يحددها كذلك الطابع الجوهرى للأشياء ، وعندما ينظر

الإنسان إلى الأشياء بوصفها قيما ، فإن أفعاله تتهذب . وإذا كانت مهمة المعرفة تركيز الإنتباه على العلل المناسبة ، فتوجه السلوك نحو فهم المتشابهات والارتباطات التى تتخلل الأشياء والأحداث ، وعندما يصبح فهم الإنسان لهذا الإرتباط واضحا يترجمه إلى أفكار محددة ، فيوضح الشىء تحت تصورات فئات . هكذا نرغم الأشياء والأحداث على التشكل وفقا لتصوراتنا ، دون اكتراث بقيمة البرهان ، أو بالعواطف العملية . أما تقدير الخصائص المتميزة التى يؤكدها الشىء عن ذاته ، فذلك من شأنه أن يشعر بأهميته بالنسبة لنا .

إن بقاء « **التميز** » ولو لفترة قصيرة أمام انتباه المتذوق ، يجعله يحس بالإختلافات الفردية ، ويمنعه من الخلط بين هذا الشىء الواقعى والأشياء الأخرى التى تتشابه معه ، وإن لم تكن هى نفس الشىء ، وهو يراعى أن تكون عواطفه وأفكاره ملائمة للشىء الذى يواجهه . وفى تعرفه التلقائى بالأشياء توجد مثل هذه اللحظات الجمالية ، فإذا كان الإحساس المبدئى بالتميز دقيقاً ، ويتمتع بحيوية كامنة ، فإن التجربة المترتبة تكون تذوقية . وعندما يتراءى للمشاهد الأشياء المتميزة دون جهد وفى حالة نضارة لا تبدو عليها فى العادة ، يزداد « **التسامى** » بالحياة بأكملها ويقوى .

نسبية أحكام التفضيل الجمالى

إن الإحساس بالجمال يتمثل فى رؤية الشىء أو الإحساس به بحدة فائقة وبقصد بالغ ، مع إلغاء الذات بغير غاية أو إرادة ، فيصبح « **التميز** » هو كل

ما يمكن تحديده فى الوعى ، وتصبح النقطة التى يتركز حولها التميز الجمالى ذاتية .

ومن الفلاسفة من يعلى من القيمة الجمالية ، ويسمو بها فوق القيم الأخرى ، بينما يضع آخرون « **القيم الدينية** » فوق القيم الجمالية . ومن الشائع قديماً أن « **القيم المادية** » أدنى مكانة من « **القيم الروحية** » نظراً للثنائية التقليدية ، والنظرة المتدنية للجسد . وفى أغلب العقائد الدينية تسمو الغايات على الوسائل ، غير أن سمو الإهتمامات الجمالية لا يرجع إلى كونها أهدافاً من أجل ذاتها فقط ، بل تصبح أيضاً وسائل ، فقد تقصد لأسباب دينية أو سياسية . ولأى اهتمام أن يتحول من كونه غاية ، بأن يصبح وسيلة ، والعكس . بل قد تظهر فى نطاق الإهتمام ذاته طرق للتفضيل ، تستخدم فى المقارنة بين موضوعات مختلفة . إلا أنها تقع فى دائرة اهتمام واحد ، ومع ذلك فإن أحكام التفضيل نسبية قياساً إلى اهتمام واحد . ومن الممكن مقارنة موضوعين يحددهما الإهتمام نفسه . ولذا ففى استطاعة أى ناقد أن يفاضل بين اهتمامين جماليين ، فيفاضل بين عملين فنيين ، أحدهما للمصور « محمود سعيد » (١٨٩٧-١٩٦٤) والآخر للمصور « حامد ندا » (١٩٢٤-١٩٩٠) . وباتباع هذه الطريقة يمكن الحكم على شئ بأنه مفضل على كل ما عداه ، غير أن التفضيلات المقارنة تحكمها اهتمامات مماثلة ، وكلاهما يحكمه الإهتمام الجمالى نفسه .

ومن المعروف أن « **القيم الفنية** » هى قيم فى حياة البشرية ، إذ أن المرء لا يستطيع أن يعزل القيم الفنية عن باقى القيم الأخرى ، ولو أننا نفهم الأخلاق على أنها تتحد مع كل مظاهر القيم فى خبراتنا . ومن الوجهة النفسية تمثل القيم

دافع غريزى من أجل تحقيق التوازن النفسى . وعند بعض علماء النفس ، تفـــهم القيم على أنها عناصر سلوكية مكتسبة تؤكد نمط السلوك ، وقد تناول « **دركـــايم** » « **القيم** » على أساس أنها تمثل ظاهرة اجتماعية تتداخل مع الإنسان .

وقد تفهم « **القيم** » على أنها نوع من **الإلتزام أو التفضيل** ، أو بما ينبغـــى أن يكون . وهناك « قيم » مقدسة وملزمة ، مثل القيم الدينية ، وقيم تفضيلية وهى تمثل الأيدلوجيات الثقافية . أما بالنسبة للقيم المثالية فتفسر القيمـــة تبعـــا لنـــوع الإهتمام . وهذا الإهتمام يمثل موقفا يتميز بالرضى أو بعدم الرضى . وهو يجمع عادة بين « **الغريزة** » و « **الدافع** » و « **الشعور** » و « **اللذة** » ، أما ما يجعـــل لــــه قيمة فهو موضوعه . وبذلك تظهر أهمية المعرفة بالنسبة للإهتمام ، علـــى أنـــها الطابع الذى يكتسبه الشىء عندما يصبح موضوعا للإهتمام .

تشبع التفضيل الجمالى بالقيم

وتستدعى عملية الإختيار أو التفضيل إيقاظ المشاعر ، ويتطلب الأمر تشبع مثل هذه العمليات بالقيمة . وعندما يكون المرء بصدد تذوق عمل فنى فإنه عـــادة يقوم بعملين مختلفين ، غير أنهما يندمجان فى قوام واحد . **إذ نحن نقيم موضوع الجمال من خلال إعادة خلقه ، وفق طريقة الفنان ، ومن خلال خلق مجموعـــة من القيم الجمالية** . والمتذوق يستمتع بتـــأمل الجوانـــب الحســـية فـــى تمثـــالى « رع حتب وزوجته نفرت » من الفن الفرعونى (الدولة القديمة) المتمثلـــــة فـــى الضوء والبهجة العاطفية ، وفى التعبير الأصيل ، ذلك بالإضافة إلى القيمة الفنيـــة التى أضفاها الفنان على التمثال . وعلى الفنان أن يفصل بين خبرة إعادة إبداعـــه

للقيم العارضة التى اكتسبها العمل الفنى من ناحية ، وإبداعه للقيم العارضة التـى اكتسبها العمل نتيجة للزمن ، ولو أن عملية الفصل ليست سهلة .

وما يعيق نمو شعور الإنسان بـ « **القيم** » هو انشـغاله بذاتيتـه أو فتـور شعوره . أما السبيل إلى توسيع أفق قيمه فهو العمل على تنمية قـوة الإحسـاس الوجدانى والقدرة على النفاذ ، ذلك بمشاركة الآخرين حياتهم الانفعالية ، والـذى يضيق كذلك من مدى « **القيم** » هو انشغال الإنسـان بالوسـائل المؤديـة إلـى الأهداف ، وليس بالأهداف ذاتها . وذلك ما يدعو إلى العمل على تنميـة القـدرة على الإختيار الإرادى ، والتخلص من إلحـاح الحاجـات الغريزيـة الحسـية ، ومن التمسك بالمعايير التقليدية . والافتقار إلى الحرية فى الإختيار ، بسبب ضيق الأفق ، والتحذلق والإبتذال ، يشير إلى نقص المعرفة ، أمـا فتـور الشـعور ، وجمود الإحساس فيرجعان غالبا إلى ضعف الخيال . وكذلـك نجـد أن التفاهـة هى النتيجة المنطقية لفقدان القدرة علـى التعـاطف ، أمـا هـدف الفـن فـهو « **خلق القيمة الجمالية**» .

والحقيقة أن الإنسان لا يلتزم فى عملية خلق « **القيمة** » بالمعايير السـابقة ، أما المعيار فهو يختلف عن القيمة ، لأنه يفرض من الخـارج ، وعندمـا تثبـت القيمة ، فلا تصبح غاية فى ذاتها ، حينئذ تصبح معيارا ، يفرض من الخـارج ، وبذلك يختلف عن « **القيمة** » التى تفترض الإستجابة الحرة تجاهها . إذن المعيـار هو قيمة ثبتت وأصبحت عامة ، فإن القيمة عندما لا تصبح غاية فى ذاتها تتحول إلى معيار .

وفى الفلسفة الوضعية ، تستند « **أحكام القيمة** » إلى النظريات الانفعالية فى « **القيم** » ، والتى ينظر فيها إلى أحكام القيمة على أنها تعبيرات عـن انفعـال لا يمكن وصفها بالصدق أو بعدم الصدق . والحقيقة أن الأشـياء الجماليـة تتمـيز بصفات حسية (لونية وخطية وملمسية) غير أن المتذوق لا يكتفـى بالاسـتمتاع بـ « **العلاقات المتداخلة** » وبـ « **التقابلات** » و « **التشابهات** » و « **التكـرارات** » و « **التتابعات** » و « **التغيرات فى الشدة** » ومنها ينتقل إلى الإستمتاع بتأمل الأفكار المجردة ، مثل « **المرونة** » أو « **الرشاقة** » أو « **القوة** » أو « **الحركة** » كمثيرات للإستمتاع الجمالى . وعادة يواجه المتذوق صعوبة فى التمييز بين الشعور بالمتعة وموضوعها ، حيث تمتزج العناصر الحسية مع الوجدانية لحظـة الإسـتمتاع . وإمكانية تحويل الإستمتاع الجمالى إلى إشارات تعكس العلاقة الداخلية للإسـتجابة نحو الموضوع ، يظهر أثره فى عملية التمتمة الجسدية ، التى تكاد تصبح مرئيـة أو مسموعة فى أنواع « **التوازن** » و « **التناسق** » و « **الإنسجام** » بين المتـذوق والعمل الفنى .

وليس حكمنا على شئ بأنه جميل مثل قولنا ، « لونه أحمر » ، وإنما هـو تعبير عن شعور شخصى ، ومن العبث المناقشة فـى هـذا الشـعور . هكـذا فإن أحكام القيمة لا تدخل فى مجال المعرفة النظرية والمنطقية . وكـان **كـانط** ***Kant*** (١٧٢٤-١٨٠٤) قد ميز بين عالم الظواهر والمعرفة من ناحية ، وبيـن الحقائق التى لا تخضع لشروط المعرفة الإنسانية من ناحية أخرى ، وبذلك استبعد عالم الحقائق التى تستند إليه القيم من نطاق العقل النظرى والتفسير المنطقـى . وكذلك ليست القيم أشياء محسوسة ، وإنما هى تمثل علاقة تقـوم بيـن الـذات والواقع ، فهى ليست مجرد رغبات وميول . إذ أن القيم تصل إلينا عـبر مـادة

وسيطه ، قد تكون العمل الفنى . هكذا **تنتقل القيمة من مبدعها إلـــى المتــذوق بواسطة العمل الفنى** . والإنسان عادة يعتنق نسق معين من القيم ، وعندما يشـعر بالتقدير إزاء هذه القيم ، يندفع بفكره وعاطفته مفضلا قيمة على غيرها ، ويدافــع عنها . وفى الحقيقة إن التماثيل الإغريقية ، لم تكن تمثل الإنسان ، وإنما كـــانت تمثل ما ينبغى أن يكون عليه هذا الإنسان ، فقد كانت بمثابـــة تمــاثيل معياريـــة مثالية ، بينما الناس فى حقيقتهم مختلفون فى صفاتهم .

المتعة والفائدة ــ قيم جمالية

الناس يحصلون على متعهم ، فى اعتقـــاد « **أرســطو** » مــن الفاعليـــات المحاكية، ونستطيع أن نتحقق من ذلك تجريبيا ، عندما نســتمتع بأعمـــال فنيـــة محاكية ، ترجع إلى مختلف الثقافات والأزمنة ، ففى أغلب الحالات تنجم المتعـــة عن المحاكاة ، مرتبطة بعملية تعلم ، وفى مقابل ذلك توجد ممارسات أخرى فـــى عملية « الذوق » ليس لها قدرة على إثارة المتعة إلا بعد تعلم طويل ، غــير أنـــه ليس الإكتفاء بتحقيق المتعة فحسب هو هدف الفنـــون ، وإنمـــا هنـــاك الغايـــات التعبيرية والمعرفية ، ولا يجوز أن نقرر بان كل متعة فى مجال التــذوق الفنـــى ينبغى أن تكون متعة جمالية ، أو أن المتعة التلقائية ، تكون بـــالضرورة أكــثر تأثيرا من المتعة المرتبطة بتعلم معقد .

وقد ميز « **أرسطو** » بين الفن والعلم من منطلق أن الفن يـــهتم بمـــا هـــو « **كلى** » أما العلم فى رأيه فينصب على « **الجزئى** » . وهكـــذا يتوفــر الجمـــال المثالى فى فلسفة « **أرسطو** » فى « **الكلى** » المكتمل ، عندمـــا يتجـــاوز الفـــن

الجزئى ، ويكشف أهمية الكل « **الملائم** » فيتسامى عن الظروف بحثا عن العنصر « **الكلى** » المكتمل .

أن كل مذهب جمالى ، حتى المذاهب التى تنظر إلى الفن على أنه يتمثـــل فى اللذة (المتعة) ، أو ترى مهمة الفن فى أن يقلد الطبيعة يمكن أن يوســـع مـــن مضمونه الفلسفى نقديا ، فمثلا مذهب تقليد الطبيعة يظهر أهميته عندمــــا يقـــابل العمومية المجردة ، التى تتصف بها الأفكار ، فهو الصفة الفردية القياسية التـــــى تتصف بها التجسيدات الفنية ، أما الصفة النظرية للفن المتمثلة فى الحقيقة فــــهى تقابل عنصر اللذة ، ويبرز عنصر اللذة فى الفن فى مقابل العنصرين الآخريـــن ، المنطق والأخلاق . وقد كـــان لآراء « **ديكـــارت** » (١٥٩٦-١٦٥٠) اســـتمرارا لنظرية « **أفلاطون** » حينمـــا وجـــه النظـــر إلـــى علاقـــة الخيـــال بالجمـــال ، ويمكن العثور على أثر لآراء « **أرسطو** » فى فلسفة « **لبنتز** » ***G. W. LEIBNIZ*** (١٦٤٦-١٧١٦) الجمالية ، وكذلك فى فلســـفة « **باومجـــارتن** » ***Baumgarten*** حينما عرف الفن على أنه « **معرفة غامضة** » . وكان فى اعتقاد « **ديكــــارت** » أن الشكل الإستنباطى ، يعتمد على البديهيات ، التى تفهم بطريقة حدســـية بحتـــة دون أى برهان أو استدلال منطقى تمهيدى ، وهو شكل الإدراك المباشر للحقيقة ، الذى يطلق عليه « **الحدس** » . وأما « سبينوزا » ***Spinoza*** (١٦٣٢-١٦٧٧) فكان يعتبر "**الحدس**" أكثر أنواع المعرفة فائدة فى إدراك جوهر الأشياء والحقيقـــة . إذ أن إدراك الحقيقة حسيا وبشكل مباشر ، يقابل المعرفة العقلية ، وهذا النوع مـــن الإدراك هو مقدرة خاصة لا يمكن ردها إلى الخبرة والمعرفة التأملية .

ومسألة المتعة والفائدة فى فلسفة « **أرسطو** » (٣٨٤-٣٢٢ ق. م) هى غاية فى حد ذاتها ، أكثر من كونها وسيلة لإشباع هدف آخر ، على أساس أن المتعة مكتفية بذاتها مما يؤهلها لكى تصبح الغاية من الحياة . ولذلك اعتبر « **أرسطو** » المتعة مصاحبة للأفعال الفاضلة التى تمثل تحقيقاً لذاتها . أما العقل فيقوم بالسيطرة على الميول ، واتباع الحكمة فى اختياراتنا . ويفضل « **أرسطو** » الإعتدال فى المتعة ، إذ أن اتباع طريق الوسط فى فلسفته هو المثل الأعلى .

أول من أتبع مذهب « **المتعة** » هو « **ارستيبوس** » (٤٢٥-٣٥٦ ق. م) وقد تتلمذ على يد « **سقراط** » قبل أن يبتعد عن المذهب العقلانى . وفى اعتقاده أن الخير يخضع للإستمتاع فى اللحظة الراهنة ، وأن الإنسان يحتاج إلى عدم المبالاة بديمومة المتع، وإلى تحقيق أكبر قدر من اللحظات الممتعة المركزة فى الزمن المتاح . وقد فضل « **أرستيبوس** » متع الحواس على متع العقل .

وقد شاعت تعريفات كثيرة تنظر إلى الفن على أنه يحقق المتعة . وقد سادت هذه التعريفات فى العصور الإغريقية والرومانية وحتى القرون الوسطى وعصر النهضة .

ولقد استعاد « **مذهب اللذة** » شبابه فى القرن السابع عشر على يد الفلاسفة حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وما يزال يحتل مكانة هامة فى العصر الحديث على يد الفلاسفة الحسيين . ثم ظهرت « **النزعة الذاتية** » فى فلسفة « **كانط** » فى القرن السابع عشر ، فى مقابل المبادئ المتعالية الميتافيزيقية ، إذ قامت المحاولات لدراسة المسائل المتعلقة بالفن والقيم الخيالية من ناحية ،

وعلاقتها بالمعرفة المنطقية والحياة العملية والأخلاقيـــة مـــن ناحيـــة أخـــرى . وتضمنت هذه التعريفات أفكاراً حول « **متعة الحواس الراقية** » و « **متعة اللعب** » و « **متعة الشعور بالقوة** » .

والحقيقة أنه لا يمكن إنكار مصاحبة النشاط الفنى « **للـــذة** » وكـــان قـــد دعى إلى هذه النظرية فى القرن السابع عشر كـــل مـــن « تومـــاس هوبـــز » ***Thomas Hobbes*** (١٥٨٨-١٦٧٩) « وجـــون لـــوك » ***G. Locke*** (١٦٣٢-١٧٠٤) . أما فى القرن التاسع عشر فقد أضفى « جـــيرمى بنتـــام » ***J. Bentam*** (١٧٤٨-١٨٣٢) على هذه النظرية صفة عالمية ، وسميت حينـــذاك بـــالمذهب النفعى ، وهو مذهب يؤكد أهمية تحقيق السعادة والبحث عن المتعة مـــن أجـــل البشرية . ويرى الفيلسوف الإنجليزى « **جيرمى بنتام** » صاحب نظرية المنفعـــة ، إمكانية قياس « **المتعة** » من حيث الشدة والمباشرة ، ويفضل تحقيق المتعة فـــى أقصى شدتها ، وضمان استمرارية زمنها إلى أطـــول فـــترة ممكنـــة . ويعتـــبر الإستمتاع المباشر عند « **بنتام** » أسمى من الإستمتاع المؤجل ، وقد أشترط فـــى تحقيق المتعة ، توفر عنصر « **النقاء** » ***Purity*** ، على أساس أن هذه الخصـــائص تمثل عاملاً مشتركاً فى تكوين المثل الأعلى للمتعة ، بالإضافة إلى كونها عناصر فى عملية قياس المتعة .

أن الفنان يتأثر بنظم المجتمع وقيمه . وبمجرد عرض العمل الفنى يظـــهر مدى تأثيره فى الحياة أخلاقياً ، مثلما يخبرنا بذلك « **أفلاطون** » ويشترك معه فـــى رأيه « **تولستوى** » (١٦٠٨-١٦٤٧) . ولكل عصر مجموعة معينة من قيم النظم الاجتماعية تعبر عن أيديولوجيته . ومنها القيم الأخلاقية والدينية والنظرة الســائدة

نحو الحياة والعالم ، تؤثر على الفنان مثلما تؤثر التقاليد الفنية والأســاليب التــي يفرضها جمال الفن ذاته ، وكلما تعددت القيم فى العمل الفنى تعددت تفســيراته . وبالقدر الذى يتسع به نطاق أذواق الناس ، تصبح معايير أحكامهم أكثر مرونــة ، ونصبح على استعداد للإعتقاد بأن أصول الفــن متعــددة ، وأن هــذه الأصــول المختلفة، فى إمكانها أن تخلق قيماً مختلفة فى منتجات الفن ، باختلاف العصــور والثقافات ، ويرى النقاد فى العصر الحديث وعلى رأسهم « **جون جرو رانســوم** » ***John Grow Ransom*** بضرورة وضع معايير القيمة خصيصاً للعمل الفنى ، فكل عمل فنى جديد يتطلب توسيعا جديدا فى النظرية بالقدر الذى نستطيع معه أن نفى بمتطلبات العمل الفنى ، وذلك ما يوضح السبب فى رفض النقاد الجــدد للقواعــد وللقصد ، ولإنطباعات الناقد .

وينبغى أن يوجه الحكم الجمالى نحو الهدف المولد للمتعة الجمالية ، وقــد ينحصر معيار الحكم فى الصفة المؤهلة دون الإشارة إلــى الفــن ذاتــه ، فــإذا افترضنا أن عملية التذوق تتحقق بفضـــل الإســتمتاع جماليــا بمجموعــة مــن المسطحات ، بسبب خضوع مثل هذه الأشكال لنسبة « **القطاع الذهبـــى** » علـــى أساس أن هذه النسبة هى الصفة المؤهلة ، فإن النسبة تصبح فى هـــذه الحالـــة ، المعيار الذى يطبق « **موضوعيا** » دون الإشارة إلى العمل الفنى ، الـــذى يمثـــل الإهتمام الجمالى ذاته ، ففى الحقيقة أن قيمة العمل الفنى الجمالية لا تتوقف علـــى تطبيقه « **للنسبة الذهبية** » ، إنما هى تمثل إحدى القواعد التـــى تشـــكل النظـــام الخاص لطراز فنى معين ، وأن لكل فن ضوابطه الخاصة من المعايير التى مـــن شأنها أن تساهم فى تحقيق الإهتمام الجمالى ، والذى يمثل قيمـــة العمـــل الفنـــى جماليا .

ولا تشير عملية استخدام طرق الإحصاء إلى القيمة الجمالية لعمل فنـــى ، وقد يكون لتفضيل متذوق خبير ، أهمية أكثر فاعلية فى هذه الحالة ، لأن المتذوق بخبرته فى تمييز الإهتمام الجمالى عن الإهتمامات الأخرى العرضية ، يســتطيع أن يتوصل إلى الدافع الفنى الأصيل . وفى الفن يشترط تحقيق الإهتمام الجمـــالى من أجل توفر عنصر التشويق . وعندما يتعرض الإهتمـــام الجمـــالى للإرهـــاق يستلزم الأمر شيئاً من التنويع والطرافة أو الجدة . فأحياناً تمل العين من الأنـــواع البسيطة من الموضوعات الجمالية ، مما يستدعى توسيع مجال الإهتمام أو مجـــال الرؤية ، بهدف اكتشاف قدر أكبر من الخصائص الجديدة القابلة للإمتاع . وفـــى هذا المجال عندما تولد الأشياء المعتادة الشعور بعـــدم المبـــالاة ، يصبـــح مـــن الضرورى إضافة مجالات اكتشاف جديدة ، يقدم عليها فنانون جدد ، وذلك يحتاج إلى إحداث عمليات توازن بين ما هو مألوف وما هو مكتشف وغير مألوف .

وتبتكر الألفة باعتبارها لا تعنى بالإختلافات الفرديـــة ، ولـــدى النـــاس عادة مجموعة من **العادات الفطرية فى الرؤية** ، وهى تتغـــير نتيجـــة لمقـــاصد المتذوق . وتأثير العاده يؤدى إلى تعجيل تأمل المشاهد ، وحصر تجربتـــه فـــى مجرد تكرار عدد من الأنماط المتطابقة دون تفحص الشىء الفريد ، إذ أن **العـــادة تحجب التميز** . ومع أن الألفة أداة ضرورية تعتمد عليها التجربة فـــى مواجهـــة الموضوعات ، وبدونها يعجز الإنسان عن مواجهته لبيئته ، غير أنها من الممكـــن أن تقهر الحافز الجمالى ، والفنان يثير حواس المتذوق المتعبة ويقوم بتزيين مـــا كان سيبدو بغير الفن رتيباً مملاً .

ويستبدل الفن الزائف تميز الأشياء ، بتقديم حقائق جزئية عنها ، فيقـــدم الطابع الذى ينبغى أن تتصف به الأشياء ، من أجل أن يضمن الألفة . **أما مهمـة الفن فهى العمل على إطالة زمن تجربة التأمل الجمالى للأشياء ، وعلى تعميقها وتجديدها** . فالإنسان فى العادة يلتقى بالأشياء فى الحياة لقاءً عابراً وبتعجل . أمـا الفن فيهدف إلى إبطاء إيقاع التجربة ، وهكذا يؤلف الفنانون أعمالـــهم بطريقـــة تؤثر فى عادات المتذوق فيغير معالم حصيلة التجربة ، ويعيد توجيهها ، من أجل أن يكشف عن الموضوع الجمالى ويستوعبه . وبذلك يتحـــدى الفنـــان تجـــارب المتذوق ، إذ يعبر بطريقة تؤثر فى تجربة المتذوق ، فهو يجعل عملـــه فريـــدا . فرغم أنه يؤلف هذا العمل من عناصر شائعة إلا أنه يحرص فى عملية التـــأليف على تميز ما يعرضه فى هذا النطاق المألوف ، بأن يحافظ على **فرديـــة العمـــل الفنى** فى إطار اللغة المشتركة مع الأشياء الأخرى المتعارف عليـــها . ويســـعى الفنان من أجل أن يحصر انتباه المتذوق فى حدود عمله الفنى ، ولذلك يظهره فى أفضل حالاته ، من أجل أن يراه المتذوق وكأنه منفصل وقائم بذاته ، منتزع ممـــا يحيط به . من هنا نجد الفنانين يحرصون على وضع لوحاتهم فـــى إطـــارات ، وتركز عليها الأضواء بعناية ، وترفع التماثيل فوق قواعد ، مـــن أجـــل تـــأكيد استقلال الأعمال عما هو خارجا عنها ، والتأكيد على اكتمالها الذاتى ، حتى ينظر المشاهد إليها على أساس أنها نمط يتألف من صور .

وهناك وسيلة للكشـــف عـــن آفـــاق جديـــدة لتحقيـــق التمـــيز ، وذلـــك بـــ « **المسخ** » ، فإن الفنان يتبع هذه الوسيلة ، بالتحريف فى نسب الموضوع وفى صلاته ، بحيث ينظر إلى الأشياء نظرة جديدة ، وحتى يرى المتذوق فيها ملامـــح وجوانب لا ترى فى الحالات العادية . وهناك وسائل أخرى منـــها المبالغـــات ،

والإيقاعات ، والتكرارات فى الأنماط ، وبالتنويع على النمط الواحد ، من أجـــل إطالة زمن تجربة المتذوق ، فيغير الفنان الإيقاع أو الزمن أو التوافـــق بغـــرض إتباع التجربة ذاتها عدة مرات ، وفى كل مرة يعرض جانبـــا مختلفـــا . وبذلـــك يحدث تنمية معقدة للمادة الأصلية ، تساعد على إثراء التـــذوق وتقـــوى عـــامل التوقع . ولتحقيق هذا التأثير الحيوى الخاص بالتأطر والتنمية ، تستخدم العديد من المؤثرات مثل تعدد أسطح الصورة ، وتنوع الإضاءة ، كما يركز الإهتمام فـــى موضوعات عديدة .

لقد حقق « رمبرانت » Rembrandt (١٦٠٦-١٦٦٩) التـــأثير بعنصـــر الزمن فى لوحاته ، باستخدام الضوء وبتوزيع الألوان ، إذ أراد أن ينفذ المشـــاهد إلى داخل أعماله ، ويتمشى داخل الرسم من أجل إطالة زمن التجربـــة ، حتـــى يتمكن من أن يلتفت إلى أشياء كانت من الممكن أن ينصرف عنها انتباهه ، لـــولا استخدام مثل هذه الوسائل التى هدفها **تمزيق العادة** فى الإســـتجابات البصريـــة والعاطفية والفكرية ، والحصول على التميز .

ان من الأسباب التى تعمل على إعاقة عملية الرؤية ، الألفة والعادة ، أما الجميل فيجمع بين الصفتين « **الألفة والغرابة** » . إذ أن الألفة الشديدة ، وكذلـــك الغرابة الشديدة يعملان معا على إعاقة الإستمتاع الجمالى . فـــ « **بينمـــا تســـبب الألفة الشعور بالملل ، تؤدى الغرابة إلى الشعور بالنفور** » . والمشـــاهد الـــذى تعود على الجمال الكلاسيكى ، الذى يتمثل فى نماذج النحت الإغريقـــى ، تبـــدو بالنسبة له الأجسام التى رسمها « **روبنز** » (١٥٧٧-١٦٤٠) غريبة ، وكذلك تبدو الأجسام فى لوحات « **حامد عويس** » (١٩١٩) قصيرة وبدينة نسبيا . وعادة يألف

المتذوق أنواع الجمال التى اعتادها فى مجتمعه وبيئته ، ومن خلال ثقافته . وقـد يلتقى فى لوحات « **الصيد البرى والبحرى** » فى مقابر وادى الملوك (من الدولـة الفرعونية الحديثة) بما يثير الإنتباه من المشاهد النيلية ، وقـد يعجـب المتـذوق بطابع المرح التى تتسم به صور الرحلات المائية فـى مثـل هـذه الرسـوم ، أو بمشهد الفتيات وهى تنحنى لتلتقط أزهار اللوتـس ، أو بمنظـر القـط الـذى يفترس الطائر . أما ما يتعلق بالمغزى الأسطورى أو ما يخص ارتباط المشـاهد برموز عقائدية فسوف لا تعنيه . ومن **وسائل تمزيق العادة** التأكيد على التصميـم وحركته ، مما يؤدى إلى تفتيت الانتباه ، أو التأكيد على إتزان اللون والكتلة ، ثـم استخدام مؤثرات الإضاءة ومحاولات اختزال التجربة وعرض التميز فى صـورة جميلة ، أو تقديم خلاصة ، تؤدى إلى إبعاد التميز عن طابعه الفردى . والأفضـل أن يستخدم الفنان فى عملية تأليفه الفنى ما يساهم فى إطالة التجربـة ويعمقـها ، فيمكن المتذوق من تتبع خطاه ، ويدرك رؤيته .

وقد يعثر متذوق فى لوحة للعذراء وطفلها على مغزى دينى ، أو يتذكـر من خلال هذه اللوحة موضوعا يتعلق بالأمومة ، أو يستمتع بجمال المرأة التـى صورها الفنان ، أو ينجذب لتوزيع الألوان والخطوط وحركـة الأجسـام التـى تضمها اللوحة .

وهناك نظرية جمالية تربط « **الجمال** » بالمنفعة ، فترى الجمال يتحقق فى الأشياء التى ينجم عن مشاهدتها توافق مع رغبات المتذوق . وكان مفهوم **الفـن النافع** فى نظرية أفلاطون ، يتمثل فى المنتج الذى يخدم الناس ، والذى يتميز عن فنون المحاكاة التى تدفع إلى الترويح عن النفس أو إثارة المتعة . والمشاهد فـى

العادة يدرك تركيب الأشكال استناداً إلى معلوماته وعادته فـــى التفســير ، إذ أن إدراك الصور يتوقف على إدراك ماهيتها ، كما أن **الرسوم الخالية من المعنـــى تفتقد شيئاً من قيمتها الجمالية** ، فلا يقنع الفنان اســتبدال الهيئــة الأســطوانية للشجرة ، بمجرد أسطوانة ، لذلك يفضل الفنـــانون رســم الوجــوه الحقيقيــة ، والأجسام الإنسانية ، ومشاهد من حياتهم وحياة من يحيطون بهم ، رغــم تــأثير عامل الألفة فى افتقاد قدر من الجدة .

ونظرا للطبيعة الحرة التى تميز الإهتمام الجمالى ، فإن هناك ميل نحـــو التحرر من العادة والسلطة المتمثلة فى المعايير والقواعد الشائعة. ومن القضايـــا الشائعة فى مجال التذوق ، صعوبة إقناع شخص مـــا بخطئــه بســبب تفضيلــه الجمالى ، فقد يعجب مشاهد بلون الخضرة فـــى منظــر طبيعـــى ، أو بزرقــة السماء فيه أكثر من إعجابه بمنظر طبيعى من رسم الفنـــان « **محمـــود ســعيد** » (١٨٩٧-١٩٦٤) ، إذ أنه بالنسبة للمسائل العلمية مهما بلـــغ تعقيدهـــا فيمكننـــا البرهنة على صحة آراءنا فى مجالها ، باستخدام الحجج القابلة للتصديـــق . أمـــا **بالنسبة للآراء التفضيلية فهى لا تقبل الجدل** ، فمن الصعب إثبات أن شيئا مـــا أجمل من شيء آخر ، كأن نقول مثلا أن « **هرم خوفـــو** » (بالجــيزة - الدولــة الفرعونية القديمة) أجمل من « **مسجد السلطان حسن** » بالقاهرة . وتعترينا الحيرة كذلك ونحن نحاول إثبات أن « **الزهرة** » أجمل من «**عود الحطب** » . ومع كل هذا نصادف شخص ينظر إلى الأشياء من حيث ملاءمتها له ، كمـــا يربــط مســألة الأذواق بمبدأ الصواب والخطأ . رغم أن كل إنسان يدرك أكـــثر مـــن غــيره ، ما الذى يفضله ، ولا يستطيع إقامة الدليل على ما يختصـــم فيـــه فـــى مســألة

« **الجمال** » ، ومع ذلك فإن عملية البحث فى ماهية « **الجمال** » ما تـــزال تشـــغل الفلاسفة والنقاد ، الذين يبحثون عن تعريف شامل للجمال .

ويبدو أن تفسير الإختلاف فى الأذواق اســـتناداً إلـــى الإختـــلاف بيـــن التفضيلات الجمالية بين الناس ، هو تفسير غير كاف ، ولذلك قامت المحـــاولات العديدة من أجل تعريف الجمال . غير أنه يطلق عادة لفظ « **جميل** »على أنـــواع مختلفة من الأشياء ، ليس بينها صفة مشتركة ، فهل فى الإمكان حقاً العثور على تعريف شامل لـــ « **الجمال** » ؟

وكان لدى الفلاسفة المثاليين ، وعلى رأسهم « **أفلاطون** » اعتقاداً راســخاً بوجود طابع مشترك ، يجمع بين الأشياء الجميلة ، أما الإختلاف بين تلك الأشياء الجميلة فسببه يرجع إلى الإختلاف فى مقدار ما تحويه من ذلك الطابع المشترك . ولذا يمكن ترتيب تلك الأشياء (الجميلة) قياساً إلى شىء مثالى فى جماله وكماله . وفضل المثاليون انطلاقاً من معتقدهم هذا أنواعاً من الفن علـــى أخـــرى ، مثـــل تفضيل « **الشعر** » على « **الموسيقى** » ، أو تفضيل « **الجمال الرجولـــى** » علـــى « **الجمال الأنثوى** » وكذلك تفضيل « **الجمال الإنسانى** » على « **جمال الطبيعة** » .

ومع تحليل الجمال إلى عناصره ، فى الدراسات الجمالية بهدف العثـــور على العنصر الجمالى المشترك ، قد افترض بعض الفلاسفة توفر عنصر الجمـال فى طبيعة الأشياء التى تبعث الإحساس بالجمال . غير أنه على الرغم من توفـــر ذلك العنصر المشترك بين الأشياء التى توصف بأنها جميلة ، فإننا نرجع صفـــة الجمال أحياناً إلى عنصر آخر مثل فائدة الشىء .

وفى الحقيقة أن نشأة العلم التجريبى للفن فى مختلف صوره ، وكذلك نشأة القواعد المتعلقة بفنون التصوير والعمارة ، ترجع إلى اليونان والرومان القديمين . وقد كانت المؤلفات فى مجال الفن فى عصر النهضة تعد مرشدا يجنب الدارس العادات السيئة التى تنشأ عن الميول المسرفة فى رومانسيتها .

وقد ينصب **الإهتمام الجمالى** للفنان بالتركيز على الطابع الجوهرى للشىء الذى يتأمله فيعمل على تجسيده ، أو قد يوجه هذا الإهتمام نحو الجوانب المعرفية والاجتماعية فى هذا الشىء ، أو يركز على المواد والوسائل الفنية ، مع إكساب العناصر الأخرى اهتماما أقل . فالعناية بطابع الأشياء وبمضمونها يكشف عن الحساسية الفنية ، فى مثل هذه الموضوعات (أسطحها وصفاتها وقوامها) . أما القيمة النفعية للفن فتتحقق إذا ما أصبحت الغاية من الفن تعليم الناس وإقناعهم ، بالإضافة إلى توجيه رؤياهم . وتتحقق **القيم الشكلية** مع عناية الفنان بخصائص الموضوعات من الناحية الحسية المباشرة ، ومع عنايته بالأنماط ، وباستغلاله لإمكانات المادة الوسيطة وبالأنساق المختلفة . وسوف يستجيب المتذوقون لنفس العمل الفنى بوسائل مختلفة ، غير أن قيمة واحدة سوف تظهر بطريقة مهيمنة فى كل عمل من أعمال الفن .

وبواسطة الرؤية المختلفة للفنان ، يكمل استبصاراته ، من ناحيتى المضمون أو التشكيل ، ويقوم بتنظيم مادة عمله فى إطار نمط أسلوبى معين على أساس أن كل عمل فنى يمثل رؤية فريدة . غير أن التشابه فى الإهتمام والمقصد ، شىء متوقع ، وذلك ما يفسر التسميات المختلفة : « **واقعية** » و «**تأثيرية** » و « **كلاسيكية** » و « **رومانسية** » و « **تعبيرية** » .

ولا تستخدم **القيم الجمالية** من أجل تقرير حقائق ، وإنما تستخدم من أجل **التعبير عن شيء نفضله** ، أو نرغب فيه ، ونحن لا نتعامل مـــع المحسوســات كمادة خام ، بل نختبر عادة مثل هذه المحسوسات على اعتبار أنها أشياء تتمتــع بمعانى ، فخبراتنا غالبا ما تكون مشحونة بالقيم .

وفى عملية الحكم الفنى يمكن أن تستخدم مجموعة من المبادئ أو **الأحكام العامة المرشدة** ، وربما تكون فى هذه الحالة فكرة الإنسجام (المثاليــة) مفيــدة ، إذ سوف تنسجم فى هذه الحالة جوانب الإضطراب فى التجربة ، ويتحقق العمــل فى كل موحد .

وقديما لم تكن تبحث مسألة القيمة ، باعتبارها موضوعا مستقلا ، وإنمـــا كانت تختلط بموضوعات الفلاسفة ، التى كانت تبحث فى « **الخير المطلق** » وفـى قيمة « **الوجود** » . وعندما صرح « **بروتاجوراس** » وهو من أشهر السفســطائيين القدامى بقوله « **إن الإنسان هو مقياس كل شيء** وأن الحواس دليل كل شـــيء ، وأصل المعارف البشرية ، وليس هناك حدود لقابلية الإحساس للتغـــير » قد أراد أن يعبر بإيجاز عن النظرة الفلسفية الإغريقيــة تجــاه « **القيمـــة** » . لقــد كــان « **بروتاجوراس** » أول من أشار إلى اختلاف أحكام الناس حول الشيء الواحـــد ، اعتقادا منه بأن الحقيقة تتبع الشعور الوقتى الذى يشعر به المرء . وهكذا كـــانت فكرة السفسطائيين حيث **النظر إلى القيم من زاوية الإنسان** ، ليس الإنسان الفــرد وإنما الكلى ، ويعرف الجمال فى هذه الفلسفة من خلال مفهوم اللذة ، والفن هـــو بحث عن مبدأ الوحدة من خلال التنوع .

وهناك تأثير متبادل بين «**المعايير** » و «**القيم** » غير أنه إذا كانت «**القيم** » تعبر عن التفضيلات والأولويات أو المبادئ الإيجابية ، نجد « **المعـــايير** » تمثـــل الإرشادات والتوصيات التى تصلح للممارسة المعيارية . وبذلك تصبح القيم بمثابة تدعيم للمعايير .

أن الفن لا يكون جميلا فى رأى **أفلاطون** بفعل التناغم فحســـب ، وإنمـــا بفعل ما فيه من معيار . وكان أفلاطون يفسر « **المعيار** » على أنه الإتفـــاق مـــع الحقيقة ، وأن الحقيقة هى الجوهرى ، والجوهرى يسبب التناغم الذى هـــو ســـر الجمال . وقد ذكر أفلاطون فى (محاورة فيليبوس) «أن المعيار والتناســـب همـــا الجمال والفضيلة» ، ولما كان الإنسان بالنسبة لأفلاطـــون يعـــد أجمـــل وأكمـــل المخلوقات جميعا ، فكان « منطقيا » أن يكون مثال الجمال إنسانيا . وفـــى هـــذه الحالة يقاس جمال الفن بمدى ما حققه الأثر الفنى من هـــذا المثـــال الجمـــالى . ويطلب أفلاطون أن يلتزم الفنان فى محاكاته بصدق التعبير عن الحقيقة ، حينئـــذ سوف يكون فنه بمثابة المرشد الروحى الذى يأخذ بالنفس ليطـــهرها مـــن عـــالم الحس حتى تسمو إلى العالم المثالى المعقول ، وهكذا تصبح **قيمـــة الفـــن عنـــد أفلاطون فى مسايرة الفن للمنطق وللمعيار الأخلاقى** .

وعلى عكس الفكر الحديث الذى يستند إلى الإدراك الحسى ، كان الفكـــر الإغريقى قد تعلق بمذهب « **الحدس العقلى** » . أما الفكرة الشائعة عن هدف الفـــن فى ذلك العصر فهى أن يحقق المتعة والفائدة . غير أن هناك اختلاف بين اعتبار المتعة خارجية تميز الأشياء الجميلة (الفنية والطبيعية) وبين اعتبار المتعة غايـــة الفن وهدفه . والحقيقة أنه لم يكن هدف الفن دائما تحقيق المتعة جماليا . ونحـــن

إذا لم نربط موضوع العمل الفنى أو الموضوع الطبيعى ذهنيا أو انفعاليا بأى شيء خارج ذاته ، نكون فى هذه الحالة نقوم باختباره جماليا . وسواء أكان العمل الفنى رديئا أم جيدا من الوجهة الذهنية أو الانفعالية فسوف يتمتع بدلالة جمالية ، وليس شرطا أن يكون قصدنا فى هذه الحالة البحث عن القيمة الجمالية . إذ أن المشاهد وهو يتأمل موضوعا ما (عمل فنى أو شجرة) إذا ما أندمج فى موضوع إدراكه ، يتمكن من الشعور به جماليا ، ولما كان الفن يتضمن القصد والوسيط ، فذلك ما يفسر اشتراط الخبرة من أجل التعامل مع هذا الفن .

ويرجع الرواقيون أصل المعرفة إلى الحواس والطبيعة عندما تكون متآلفة ومتجانسة بجميع عناصرها التى تتحرك طبقا لقوانين ثابتة ونظام وغايات عقلية . وعند الرواقى تمثل الطبيعة أعظم فنان . فالفن يمثل فى هذه الفلسفة نسقا يحقق غرضا مفيدا فى الحياة . والجمال هو تناسب مثالى يتفق مع غرضه . ورغم إعلاء الرواقيين من شأن « **العقل** » إلا أنهم أكدوا على العنصر الحسى واللاعقلانى وأحلوا الخيال محل المحاكاة . ومن الرواقيين الفيلسوف الرومانى « **ماركوس شيشرون** » ***Marcus Cicero*** (١٠٦- ٤٣ق. م) ، وهو لم يكن يميز فى فلسفته بين الصورة الذهنية والتحقيق الموضوعى لها . وقد أكد شيشرون باتباع مبدأ «الملائم » مما جعل العنصر الذاتى يتسلل إلى فلسفته . ومن رأى شيشرون توفر الجمال فى الفن والطبيعة ، وركز فى فلسفته على المظهر الخارجى للأشياء ، وجعل الحكم على الفن وفق الحالة الجمالية الفطرية التى بها يستوعب المتذوق الجمال ويقيمه .

وفى الفلسفات التقليدية توصف القيمـــة علـــى أنـــها ترتبـــط بـــالوجود الميتافيزيقى ، وتمثل ضرورة . والحقيقة أن الطبيعة المثالية لأى قيمـــة تتوقــف على الالتزام بها . أما أفلاطون فكان ينظر إلى القيم على أنها توجد وجودا يسبق وجود الإنسان ، وذلك ما يفسر فى نظريته كيف لا يتوقف فعل « التقييم » علـــى قدرة الإنسان المعرفية ، وإنما يعتمد على قدرة المخيلة على تجاوز الواقع ، وذلك يعنى أن « القيم » توجد مثل كائنات ، وسبقت بوجودها وجود الإنســـان . ولقــد أعطت النزعة المثالية ***Idealism*** للقيم مكانة تقع فوق الواقع وتتعالى عليـــه ، إذ كانت الأولوية للقيم على أساس أنها مسبقة ***Apriori*** ، كما كان عالم القيم ســـابق للوجود ، ولذا فيمكن إدراكه بالحدس ***Intuition*** .

وفى زمن الإغريق وكذلك فى عصر النهضة كان الناس يتمسكون بمبــدأ «**الجمال المرتبط** » وعلى وجه الخصوص « بالفائدة » ، غير أن هناك العديد مــن أنواع أحكام القيم الجمالية ، وكل حكم منها يتفق مع ما يقصده الناقد مــــن لفــظ « **جمالى** » . أو ما الذى يعنيه بمصطلح قيم من الوجهة الجمالية . أما حكم القيمة فى نظرية المحاكاة ، فيتطلب توفر خصائص كلية ، تجمــــع المشـــاهدين علـــى إدراكها . وإذا كان علم الجمال يبحث فى وقائع التجربة الفنية والجمالية ، وفـــى طبيعة الإدراك الجمالى ، وحقيقة الفن ، فإننا نجد فلسفة النقد تبحث فـــى القيــم المتعلقة بالفن والإستمتاع الجمالى . ومع ذلك فإن الوقائع التى يبحثها علم الجمال هى وثيقة الصلة بالقيم . فإن عمليتى الإبداع والتذوق مشحونتان بـــالقيم ، ممـــا يدعونا لمهمة الكشف عن معنى الجمال وإلى اختبـــاره فـــى عمليـــة الإســـتمتاع الإنسانى .

وفى عملية التذوق يميل المشاهد غالبا نحو تقدير ما استمتع بـــه ، فــإذا تذوق حيوية الخطوط فى لوحة من الفن الفرعونى فسوف يصبح ممكنا العودة إلى التفكير فى هذه الصفة « **الحيوية** » وسوف يقدرها . وهكذا يكون الحكـــم علـــى شيء بأنه افضل من آخر ، قد جعل اختيارنا على أساس من الوعى والقصـــــد ، وكذلك تصبح ميولنا الخاصة معاييرا .

ولما كان كل ناقد يتبنى مجموعة من أحكام القيمة ، فذلك ما يدعو هــــذا الناقد إلى أن يتعمق فى رؤيته الفنية . وهناك أوصاف مختلفة تعبر عــــن القيــم الفنية والجمالية فى عمل فنى معين ، مثل « **جميل** » و « **بديع** » و « **جليـــــل** » ، وهى كلها أوصاف تقريبية . ويستطيع الناقد إذا أعجبه طابع العمل أن يســـــتخدم ببراعة الألفاظ التى توحى بأحاسيس معينة ، أو توحى بمذاق العمل أثناء عمليـــة التذوق .

وفى العادة تستخدم الأحكام كأدوات للإقناع من أجل أن تجعل الآخريــــن يشاركون تفضيلاتنا ، وتبعا للنظرية الموضوعية ، تتوقف حقيقة القيمة الجماليـــة على توفر صفة معينة محددة فى العمل الفنى . وتخبرنا هذه النظرية فقـــط بـــأن القيمة الجمالية تتميز بكونها « **موضوعية** » أو « **مطلقة** » غير أنــــها لا تصفـــها بالتحديد .

وهناك فريق من أصحاب النظرية الموضوعية ، ينكر إمكانية تعريــــف القيمة الجمالية بحجة عدم قابليتها للتحليل ، بل تفهم على أنــــها« **كـــل** » يـــدرك بالحدس وليس بالاستدلال ، لأنها تحس دون تقديم أسباب ، أما الفريــــق الثـــانى

فيحدد القيمة الجمالية على أنها « **سمة يقينية** » تدرك مباشرة دون الحاجة إلـــى الإستدلال ، لأنها سمة من سمات العمل ، وتكون فى الغالب شكلية ، ومن خلالها يمكن تحليل بنية العمل الفنى ، على أساس أنها صفة موضوعية . ومثـــل هـــذه السمات المحددة التى يتصادف وجودها مصاحبة للجمال ، هى الدليل الذى تســتند إليه أحكام القيمة فى البرهان على صحة الحكم . وتعرف هذه النظرية بنظريـــة « **السمات المصاحبة** » التى تبحث أساسا فى الســـمات الشـــكلية مثـــل قواعـــد « **التكوين** » و « **التناسب** » و « **الوحدة** » . وقد وضعت قواعد رياضيـــة تحـــدد بدقة « **النسب الصحيحة** » على اعتبار أنها السمات المصاحبة للجمال . وتعـــرف النظرية الوضعية فى موضوع القيمة بـــ « **النظرية الانفعالية** » والحكم الجمـــالى فيها لا يشبه أحكامنا على الأشياء المحسوسة المعينة وإنما هو تعبير عن شـــعور المتذوق الذى لا مناقشة فيه . ويتركز البحث فى هـــذه الحالـــة فـــى الأســـباب والعوامل التى تتدخل فى إنتاج نوع ما من الفن فى مجتمع معين ، أو البحث عـن أسباب تغير الذوق فى مجتمع ما وعصر معين . وهكذا أبعدت دراسة « **القيـــم** » عن مجال الفكر النظرى .

وحدة المتناهى واللا متناهى

وفى العصر المسيحى كانت القيم قد ارتبطت بمفهوم الشفقة والإحســـان ، إذ فهمت قيمة الإنسان وقتذاك على أنها تمثل نزعة "**الـــزوال**" و « **الضآلـــة** » ، فى مقابل الألوهية . وقد نظر إلى الإنسان فى عصر النهضة علـــى أنـــه يمثـــل « **السمو** » على النزعة الوحشية من ناحية ، أو أنه المقابل للألوهية . وبـــالرغم من قبول العصور الوسطى للتراث القديم الكلاسيكى فقد اكتفت بنسخ مؤلفاته فـــى

الفن ، ومنها مؤلفات « **أرسطو** » دون تفسير نقدى ، غير أن « **القيم** » ينبغى أن تجمع بين الماضى والحاضر والمستقبل ، إذ أن المضمون الأصلى « **للقيم** » إنسانى . أما الانحياز للجديد فيشبه أى نوع من التحيز ، إذ أنه يرجع إلى ضيق الأفق .

ويعتقد « **أفلوطين** » ***Plotin*** (٢٠٥-٢٧٠م) بأن الله هو علة الأشياء ، وهو الذى يسمو على كل شيء ، وقد بعث العقل الأول من التفكير فى ذاته ، مثلما يبعث اللهب الضوء ، وقد انبعثت الروح فى رأى « **أفلوطين** » من العقل . أما المادة فهى منشأ الشر ، لذا يدعو فى فلسفته إلى التحرر من سلطة الجسم والحواس ، من أجل السمو بالنفس عن طريق التأمل . وقد بحث « **أفلوطين** » فى فلسفته العلاقة بين المادى والروحى ، وكان الجمال فى نظريته يتركز فى الفكر الذى يشكل المادة ، فلم يعد الجمال عنده ينحصر فى التناسب والتماثل والتوافق . وكان لنظريته صدى فى آراء « **كارليل** » ***Carlyle*** (١٧٩٥-١٨٨١) الذى صرح بأن الأعمال الصادقة تعبر عن امتزاج « **اللامتناهى فى المتناهى** » وكأن الحقيقة الإلهية قد تجسدت للرؤية . وفى مفهوم سان أوجستين يتحدد « **الجمال** » فى التماثل الذى يتحقق بالتوافق بما يرضى المتذوق . إذ أن توفر التوافق بين الأجزاء يضمن ترابطها فى وحدة واحدة . ويعتبر سان أوجستين أن « **الوحدة** » هى قانون الجميل الذى هو سر إعجاب المتذوق .

ولقد استخلص « **أفلوطين** » من الآلهة الفرعونية « **أوزيريس** » (الطبيعة) و « **أيزيس** » (الروح) و « **حورس** » (الإنسان والإخصاب) و « **ست** » (الأرض والمادة مصدر الشقاء) . ثالوثه الذى يتكون من الإله (مصدر الجميع) ، والعقل

(الأب الأول) ، والنفس (التى تكونت الطبيعـــة عنـــها) . ويســـتخلص موقـــف « **أفلوطين** » الجمال من فكرة الوحدة والصورة الخالصة والترتيب ، أما الجمـــال فى الموجودات يكون فى تماثلها وانتظامها . والصورة فى فلســفة « **أفلوطيـــن** » الجمالية ، تصدر عن الأوحد ، الذى هو للخير ، أى أن الإله هو مصدر الصـــور الفنية ومبدعها . كما أنه هو الذى يفيض بها ، فى رأى « **أفلوطيـــن** » ، علـــى من ارتقت روحه من الفنـــانين . والفنـــان يســـعى إلـــى التخلـــص مـــن قيـــود المادة (الجسم) باتحاده مع الإله الذى هو سر الجمال . ولقد تركت الأفلاطونيـــة الجديدة آثارها على فلاسفة العصر الوســـيط . أمـــا « **أغســـطين** » ***Augustine*** (٣٥٤-٤٣٠ ميلادية) ، الذى تأثر بالأفلاطونية الجديدة ، فقد عرف الجمال بأنـــه يتمثل فى «**الوحدة مع الله** » ومن رأيه أن قوانين الجمال والفن مثل : « **التشابه** » و« **الأنسجام** » هى انعكاسات « **للحقيقة** » أو « **الكلمة** » أو « **الله** » . وهكذا كـــان الفن بالنسبة لـــ « **أغسطين** » بمثابة « **إلهام علوى** » أو « **كشف روحى** » . وكان يرى أن فى الشىء تكمن روح « **الكل** » ، بل إن الإنسان والطبيعة همـــا شـــىء واحد ، وأن الطبيعة جوهر إلهى ، إذ أن الروح الكونية تتخلل العالم الطبيعى .

والحقيقة أنه فى العصور الوسطى كانت للإعتبارات الدينية المكانة العليـــا مثلما أصبحت الآن الإعتبارات الاقتصادية تسيطر على العالم .

الإبتهاج بالقيم الحسية والذهنية فى الفن الإسلامى

وعندما أظهر « هنرى فوشيون » ***Henri Focillon*** فى مقالتـــه « حيـــاة الأشكال » (١٩٣٤) ميلا نحو استخلاص عوامل قد خضعت لقواعدها الخاصـــة

أو إلى ما يشبه المنطق الداخلى المنتظم ، كان ذلك على أساس أن مثل هذه القواعد تكمن فى الأشكال نفسها ، وليس لضرورات تاريخية ، فوراء الأعمال الفنية فى هذا الفن يقف حافز يدفع الفنان نحو زيادة الأشكال . والفنان فى العادة يعبر من خلال عرف مألوف من معايير القيمة ، ويستخدم وسائل رمزية فى التمثيل ، تخضع للتقويم التصويرى وفق مثل هذه الأعراف . وقد كان العرف فى فنون الشرق القديم ، وكذلك فى فنون الشرق فى العصور الوسطى ، أن يصور الفنان ما يعرفه ويحسه وليس ما يراه . فهكذا استغنت مثل هذه الأساليب الفنية فى صياغة فراغ الصورة ، عن استخدام الظلال وعن أتباع النسب البصرية ، مما اتبع فى فنون الإغريق وعصر النهضة الكلاسيكية . ولم يعتنى الفنان الشرقى كذلك بتمثيل الأبعاد المكانية باستخدام الأبعاد المنظورية التى تحقق بوسائل هندسية بحتة . أن كل سمة من سمات الفن فى الشرق تحمل معنى لشيء يتجاوز الموضوع العينى ، أما « **المنظور المعكوس** » الذى اتبع فى أساليب الرسم فى الفن الإسلامى من أجل صياغة الفراغ الصورى ، فكان من شأنه أن يعرض علاقات كان من الصعب التعبير عنها باستخدام قواعد المنظور الهندسى ، الذى اتبع فى فنون عصر النهضة ، أما « **المنظور المعكوس** » فيخضع إلى نوع من التبرير العقلى والتنميط بمسحة علمية. ولم يتحدد الفنان الإسلامى بحدود المادة والجسد والعين ، وإنما ارتاد بفنه الأبعاد التى تتخطى هذه الحدود . ومن يتأمل الرسوم الإسلامية يعثر على الفراغ المكانى ملموسا ، إذ أن العناصر تصاغ فى العمل الفنى بحيث تملأ فراغ المسطحات . ويعتقد الفنان الإسلامى فى مبدأ الجمال الذى يمكن أن تعكسه كل عناصر الوجود .

ولقد تشكلت المظاهر التى صاغت الطابع الشرقى للفـــن فـــى عصـــور الإسلام فى الوقت الذى وصلت فيه الثقافة الإســـلامية إلـــى مرحلـــة النضـــوج والتبلور . وكانت هذه المظاهر تبدو وكأنها تخضع لقواعد كامنة تحـــدد التعبـــير الفنى . وفى القرن العاشر الميلادى مع ازدهار الفكر الإســـلامى حظـــى علـــم الأرقام بالعناية والإهتمام ، فاحتلت علوم الهندسة والفلك المكانة المرموقة . وفقـــا للتقاليد الفيثاغورية الإغريقية. وقد استقى علماء الهندسة العرب قسطا كبيرا مـــن معارفهم من مؤلفات فيثاغورس وأقليديس وأرسطو . وقد أصبح الشكل الربـــاعى يجسد فكرة الرقم ، وتقوم الفكرة على أساس تقسيم كل ضلع فـــى شـــكل مثلـــث متساوى الأضلاع إلى أربعة أجزاء متساوية ، حيث أن الرقم (٤) كان له طـــابع رمزى . والواقع أنه يمكن الكشف عن نوع من الهندســـية التـــى تحكـــم معظـــم مسطحات الرسوم فى الزخارف الإسلامية ، وعندما يعتمد على استخدام عنصـــر أساسى ، يتضاعف بالتناظر فى اتجاه المحورين ، وبالتبسيط يمكن التحصل على الشبكة التى يصنعها العنصر الأساسى . وغالبا يصبح المربع فـــى مثـــل هـــذه الزخارف الهندسية العنصر الأساسى فى التخطيطات المعقدة . ولقد أدرك الفنـــان الإسلامى التحولات التى ينتهى إليها شكل المضلع والتى تتمثل فى الدائرة ، حيث نجد الدائرة تمثل النتيجة اللانهائية لتحولات المضلع ، والشكل الذى ينتهى إليـــه المربع ، فرغم كون الدائرة تعد شكلا مكتملا ونهائيا إلا أنها فى نفس الوقـــت ، تعد الشكل الولود الخصب ، الذى يتضمن العديد من الأشكال المشابهة ، والتـــى تختلف عنه ، فهو شكل دينامى ، تتمثل فيه حركة الطبيعة والكون . وذلـــك مـــا يفسر ميل الفنان الإسلامى لأن يحول فى رسومه شكل المربع إلى الدائـــرة ، أو يوحد بينهما ، إذ هما يمثلان العلاقة بين النمـــوذج الأول فـــى عـــالم الأشـــكال والنموذج النهائى فى ذلك العالم . وكان استخدام شكل المربع الذى يحتوى علـــى

مثمنات يوحى بتمحور العنصر حول شكل مركزى ، وبخاصة شكل المثمن الذى تتمثل فيه مرحلة الدمج بين الدائرة والمربع ، فى هيئة جمالية ذات بعد ذهنى . وكذلك اندماج المربع مع الدائرة والمثمن يخلق منطلقا لتوليد أشكال أخرى ، مما يحقق عناصر التماثل والإيقاع التى هى من خواص الفن الإسلامى .

فى الحقيقة ان الفن لم يستخدم فى الإسلام من أجل إقامة الطقوس أو نشر العقيدة مثلما استخدم فى الأديان الأخرى ، وكذلك لم تكن النقوش العربية الرشيقة وأشكالها الهندسية التى تستوحى قواعدها من قواعد الرياضة ، إلا تكرارا للموضوع الرئيسى وهو الرغبة فى حل معادلة اللانهائية ، وتحقيقا للنزعة الفطرية . وفى مجال الشعر العربى الذى يتسم بالنضج منذ الجاهلية ، كانت قد اتضحت فى صيغته تلك الصفة الجوهرية التى تحولت إلى طبيعة أصيلة فى الفن الإسلامى ، حيث تحقيق عنصر الإيقاع بقوانينه الجمالية التى تستهدف المتعة الحسية . وقد وصف الغزالى فى كتابه إحياء علوم الدين الجميل بأنه « **كل ما فى إدراكه لذة وراحة** » .

وبالرغم من استخدام الفن البيزنطى للشكل النباتى الزخرفى بطريقة أقرب تمثيلا للطبيعة ، حيث رسمت العناقيد بحبات ظاهرة مع حوالق وأغصان ، نجد فى الفن الإسلامى تعتمد مثل هذه الزخارف على عمليات التناظر والتقابل فى التشكيلات المتداخلة والمتشابكة . وقد ابتكر الفنان طريقة تقسم الشكل إلى أربعة أقسام متناظرة ومتقابلة ، مما يؤدى إلى تسهيل العمل ، وبدت الزخارف النباتية وكأنها تنبت من عقد هى بمثابة مراكز تنبثق منها الأغصان والأوراق . وقد ظهر الأسلوب « **التوريقى** » بانسيابية أشكاله النباتية المجردة فاحتل المكانة الرئيسية

بين موضوعات الفن الإسلامى . والتى يحكمها معيار التناسق العـــام والتـــوازن وكمال الصياغة ورقتها ، على اعتبار أن الرقة والتناسق يقيمـــان بضمـــان قيـــم أخرى كالنعومة والطلاوة والرقة ، والنظافة ، والصفاء ، والمتانة ، فى حين نجد أن كلمة غير متناسق وهى تعنى هنا « **لا تماثلى** » مرادف لعبارة لا يتمتع بقيمـــة فنية .

وقد وصل فن التوريق العربى فى القرن العاشر أوج انتشاره وتطـــورت نقوشه المتقنة فى زخارف المخطوطات والأعمال الخزفية والنسجية والخطيـــة . أما جمال الصورة فهو معيار الحكم الأول فى أعمال الفن الإسلامى ، الذى يمكـــن أن يتجسد فى الصياغة الإيقاعية . والفنان الإسلامى يود أن تثير أعمالـــه انتبـــاه المشاهد وتبهج نظره بالتوريق الذى من خلاله تتحول القاعدة الرياضية إلى قيمـــة فنية يتفاعل معها المشاهد عاطفيا .

التوازن العكسى ـ جمالية الفن الإسلامى

وينطلق مفهوم التوفيق بين العلاقات فى الفنون الإسلامية مـــن المعيـــار الجمالى الذى يؤكد على قيمة الجمال فى المركبات وليس فى المفردات . والكـــل يصبح جميل إذا ما اتفق ، فى جمالية الفن الإسلامى ، مع مقتضيـــات العقـــل ، والنظام المألوف فى هذه الحالة هو « **التوازن العكســـى** » ويذكـــر أبـــو هـــلال العسكرى فى كتابه « الصناعتين » (١٣١٩هـ) فى شـــرحه لمعنـــى التـــوازن العكسى فى تنظيم العلاقات فى الشعر بقوله « أن تعكس الكلام فتحصل فى الجزء الأخير منه ما جعلته فى الأول ، والشكل الذى تتحصل عليه فى أسلوب التـــوازن

العكسى » فى تنظيم العلاقات يبدأ وينتهى بعنصر واحد . فتبدو الصور كالحلقة التى التقى طرفاها . وهكذا نجد أن تحليل موضوعات الجمال فى الفن الإسلامى يتوقف أساسا على إمكانية الكشف عن قانون الإيقاع ، وعن العلاقات التى تعد المعيار الأساسى للجمال وهو التناسق الذى يتفق مع العقل . والواقع أن التوريق العربى (الأرابسك) الذى يقوم على اشتقاق وحدة زخرفية من وحدة أخرى ، مع إنشاء العلاقات المعكوسة والتقابلات ، هو تجسيد صريح وبليغ لمعنى التوازن المعكوس والتناسق الذى يستند إلى حكم العقل . ويفسر شغف الفنان الإسلامى بجمال الهندسة والرياضيات السبب فى جمعها مع فن التوريق ، واستخلص فى هذا الفن خصائص مشتركة تجمعه مع فنون القول ، فارتقى هذا النوع بأشكاله المتناسقة المبهجة للعين . وقد جمع فن التوريق بين عناصر التعقيد والرقة والتبسيط فى نفس الوقت ، وكان قابلا للتضاعف اللانهائى وللإنتشار والانبساط . وانحصرت مهمة الفنان فى رسم صورة رائعة الحس جميلة ، تحافظ على الإنسجام النمطى العام ، هامسة وشفافة ، تطفو فوق تعقيدات الحياة ، وفوق المظاهر الدرامية ، وتحقق البهجة بمسحة من وقار .

لقد اختار الفنان الإسلامى التعبير عن العمق فى الوجدان ، ولم تشغله المظاهر الأنيقة للأشكال ، لذا نجده قد وجه طريقه نحو تحقيق القيم الجمالية المطلقة والمتمثلة فى الفردوس الذى طالما حلم به .

وكان الزعيم الروحى « **مانى** » فى بلاد فارس قد جعل الفن أساسا للعقيدة ، كذلك فإن الصينيين من قبل قد ارتأوا فى فن الرسم مجالا للإيحاء الرقيق

وللنفوذ إلى جوهر العالم ومعناه الروحى بواسطة اللون المنسجم . وأثناء حكم الدولة الإلخانية ، ظهر تشجيع للثقافة الإسلامية فى إيران .

وقد قام « **شاه رخ بن تيمور لنك** » وخليفته (١٤٠٤-١٤٤٥م) برعاية الفن ، أما أبنه « **بايسنقر** » فقد اعتبر نفسه من أعظم الفنانين الملكيين ، وقام برعاية الفن كذلك . وهكذا ظلت مدينة هراة حتى القرن السادس عشر ، المركز الثقافى الرئيسى فى إيران ، إذ أسس فنانوه أساليبا وطرزا فنية قد ظلت مثالا جماليا يحتذى به لعدة قرون . وفى العهد الصفوى ، عندما تولى الشاه « **طهما سب** » الحكم كان مصورا تتلمذ على يد المصور « **سلطان محمد** » ، ونشأت بينه وبين بهزاد « **أغا ميرك** »صداقة ، وذلك ما يفسر التطور الرائع للفن فى ذلك الوقت ، وبخاصة عندما اشتملت معظم المخطوطات على مناظر لقصور جميلة ، وحدائق غناء ، بألوان براقة ، ورسوم دقيقة ، وتكوينات محكمة . وقد ظهرت الصور المرسومة بأجوائها الشاعرية ، تشبه مشاهد من الجنة ، وذلك يرجع إلى مبدأ جمالى فارسى ، يستند إلى فكرة تحويل المنظر المصور فى اللوحات إلى رمز يمثل كل الفردوس الأرضى ، ولما كانت كلمة « **جنة** » تشتمل على معنى « **النباتية** » ، فذلك ما يفسر تغنى الفنان بصور الشجر .

وضمن رسوم مخطوطة « **خمسة نظامى** » (١٥٢٥م) منمنمة عنوانها « **ليلى والمجنون فى المدرسة** » ، وعلى باب المدرسة كتب بيتا من الشعر يقول « لا تلقن هذه الفتاة ذات الوجه الجميل غير كل طيب » . وهناك رسم آخر نفذه « **كمال الدين بهزاد** » يصور « **مجنون ليلى فى مكة** » قد خضع ترتيب الأشخاص فيه لتخطيط لولبى بيضاوى فكان مناسبا للدلالة على العمق . أما لوحة

« شيرين تتأمل صورة خسرو » فتوضح كيف جمع بهزاد بين الهيئة المنظورية والمشاهد العمودية لبعض عناصر الصورة ، وتقع الوجوه على منحنى يدا شيرين ويدا الخادمة كأنها تمثل نوعا من الأرابيسك المرتب بانضباط . وهكذا يقع الفن فى الجمالية الإسلامية فى مستوى الضرورات المجردة . ومتعة المشاهد تنحصر فى هذه الجمالية فى الإحساس بالغموض ، وفى التضاد بين العالم الممثل وبين الوجود المستقل للصور . انها الجمالية التى ترتكز على ازدواجية العمل بين الواقع الحسى والأشكال الهندسية المحيطة . وكلما اعتادت العين أكثر على اصطلاحات الرسام الإسلامى ، كلما أحست بمنطقية الرسم أكثر ، والحقيقة أن ثنائية الواقع الظاهر والحقيقة الباطنة تمثل بنية من البنى الثقافية للعصر الإسلامى الوسيط .

لقد أراد الفنان المسلم أن يصل فى رسومه إلى التعبير عن الإيقاع الشاعرى المتجانس ، وقد تحقق له ذلك وبشكل ساحر ، حينما استغنى عن الظلال في عملية التلوين ، فمن شأن الظلال أن تشوب الدرجات النقية للون . ثم أن الفنان المسلم يتجنب إبراز الأجسام متجسدة ، وقد استمالته نوعية الألوان التى تذيب حجوم الأجسام، وتجردها من مادتها ، مما كان يفسح المجال لإبراز القيم الجمالية . لذلك نجده يكتشف أن من خصائص الألوان الزاهية التمتع بضوء ذاتى ، ينبع منها ويباينها مع أرضيتها ، ويستفيد من هذه الخاصية فى التلوين المتميز لأوراق الشجر الأخضر على الأرضية الزرقاء ، وفى المناظر التى تصور العمائر من الداخل .

والتخطيط فى الرسوم الإسلامية يوجه ترتيب صور الأشخاص فى إطـار معين ، وكانت تخطيطات رسوم أغا ميرك (القرن الخامس عشر) أستاذ بـهزاد ، تمتاز بالنضج ، وتوضح ميل الفنان نحو ضبط العالم المستقل للأشكال والألـوان بالدوائر واللوالب والتفريعات النباتية من أجل تنظيم الفضاء فى الرسم ، وبتتبـع حركة الوجوه أو العيون فى رسوم بهزاد ، يكتشف المشاهد أن هذه الوجوه بمثابة نقاط تصنع مع بعضها حركة إشعاعية تسرى خلالها الأحاسيس والأفكار . أمـا صور الأشخاص فهى مغطاة بالقماش المزخرف . وقد كانت الهيئة الأرابيسـكية (اللولبية) ، تتشكل غالبا من لولبين متناظرين بالنسبة لمركز . وهكذا ينظم فضاء الصورة بواسطة الوجوه والإيدى كنقاط للضبط مرتبة فىهيئات أرابسكية .

وفى الغالب يفهم العمل الفنى الإسلامى على أنه إبداع تشكيلى يتجـاوز الفنان به مظاهر العالم الممثل ، والحكاية المسرودة إلى عالم مستقل ، تتخذ فيـه الألوان مواضعها لأسباب باطنة فى العمل الفنى ، وليس بغرض محاكاة الأشـياء فى الطبيعة . وإذا أراد الفنان المسلم أن يصور النهار فى لوحة يرسم السـماء ، إما باللون الذهبى أو الأزرق الصافى . أما عندما يود أن يوحـى فـى رسـومه بالليل ، فإنه يرسم المصابيح أو قرص القمر . وتكشف رسوم المنحدرات المزينة بالنباتات المزهرة والمرسومة بمهارة ، عن ميل الفنان للتأمل والاستغراق فـى كل ما يصوره من مخلوقات مهما رقت . أن الفنان الإسلامى هنا يتـأمل ورقـة الشجر بصفاء وجلال ، وفى جو صاف وبجمال بهى ، وفى انسـجام وتـآلف . وتظهر الألوان مبهجة للعين تحلق بخيال المشاهد وسط عالم شاعرى ، جميـل .

وهكذا شمل الفنان فى موضوعات أعماله كل جميل ، وروائع الحس ، وكل ما فى إدراكه متعة حسية ، وتضفى التماثلات والتكرارات فى هذا الفن على تعقيـــدات الحياة والمظاهر الدرامية . وتحقق البهجة بسمة من وقار ، وذلك هو الفـــردوس الذى حلم به الفنان المسلم ، عندما اتجه فى بقية تلوينه لرســومه إلـــى التحويـــر والاختزال ، إضافة إلى استخدام الألوان الصافية الجميلة ، الســارة ، الممتعـــة . وهكذا احتلت الألوان مكانتها فى فن الرسم ، على أساس أنـــها مصـــدر لجمـــال العمل الفنى ، ومصدر متعة المشاهد الحسية والوجدانية .

إن فى تأمل الرسوم الإسلامية ومنها مشاهد العشق (ليلـــى والمجنـــون ، ويوسف وزليخه) شعور بغبطة أبدية وحب سامى ، وحتى لعبة الكرة والصولجان فى الرسوم تشير إلى رموز ، مثل تلـــك التـــى وردت فـــى القصـــائد العربيـــة والفارسية . وكذلك للأعداد فى الثقافة الإسلامية دلالات رمزية ، تستند إلى علـــم ميتافيزيقى له أساسه الإعتقادى .

وترجع رسوم الغلمان الجميلة بوجوهها الصبوحة التى تجلس فى بســاتين غناء ، إلى الإعتقاد فى مبدأ أن كل جميل يشهد على الجمال الأعلى لخالقة ويذكر به . ونشعر فى ذلك المبدأ بصدى للأفلاطونية الجديدة (نسبة لأفلوطين) ، وصدى لفلسفة « **ابن عربى** » ، الذى يرى التماثل بين الإنسان والعقل الإلهى ، وكذلك قدم «**عبد القادر** » تلميذ « **ابن عربى** » فى كتابه « **الإنسان الكامل** » (١٤٢٥ ميلاديـــة) تفسيرا لفكرة الإنسان الذى يمثل الخاطرة الكونية التى تربط الكائن المطلق بعـــالم الطبيعة ، ووعى الإله بذاته ، حيث يبلغ هذا التمثيل ذروته فى الإنسان الكـــــامل الذى فيه تتم غاية الخلق ، وهى رغبة الإله فى معرفة ذاتـــه ، وكـــان الشـــاعر

الصوفى « **عمر بن الفارض** » يعطى لنفسه فى أبيات شـــعره مرتبـــة القطـــب ، فالفنان ينظر إلى الإنسان فى رسمه على أنه إنسان كامل **(قطب)** ، وكذلك صـــور الفرسان تمثل فكرة الفارس الروحى ، الذى يقاتل ضد قوى الشر ، مثل الصـــــور التى عهدناها فى الرسوم الفارسية ، لبهرام والاسكندر . وهكذا اكتسبت الصـــــور قيمتها السامية والتى كانت تحظى بتقدير وإعجاب المشاهد .

لقد كان للمعتزلة نفوذهم أيام حكم الخلفاء العباسيين ، وقد أرادوا تفســـير الدين بأساليب الفلسفة ، وفى مواجهة ذلك الإتجاه ظهرت حركات أخرى تنـــادى بالعودة إلى الأصول العربية ، واستبعاد مبدأ محاكاة النماذج الإغريقية القديمة فى الفكر الجمالى ، على أساس أن الأفكار الرمزية تتنـــافى مـــع صفـــاء الجماليـــة الإسلامية . وقد أمر « **المهدى** » **(٨٦٩هـــ)** بإزالة الرسوم من حجرات قصـــوره ، والتى كانت تحاكى الطراز « **الهيلينى** » ، ومع ذلك كانت خيام الحجاج فى مكة ، فى عهد « **عبد الملك بن مروان** »مزينة بصور آدمية .

وكانت الرسوم الإسلامية ، تمزج بين الأشـــكال الإنســـانية والحيوانيـــة والنباتية ، على أساس أن مثل هذه العناصر تقوم بأدوار متساوية فى خلق العمـــل الفنى ، إذا توصل الفنان إلى تحويرها وتبسيطها ، من أجل أن تحقـــق الأهـــداف الجمالية . والحقيقة أن أساليب محاكاة الواقع المادى ليست ملائمة للتعبـــير عـــن المعانى الروحية فى البلاد الشرقية . وقد اجتمعت فى الرسوم الإسلامية العلاقات الرمزية مع الأخرى الجمالية . فكان الفنان يربط بين الشباب وشجر السرو وبيـــن وجه الفتاة والقمر ، وبين الحب والحدائق المسورة . وقد استطاع الفنان المسلم أن

ينفذ برسومه إلى عالم الوجدان ، فتضمنت أعماله شحنات عاطفية ، مستخدما فى ذلك كل عناصر التكوين والتشكيل .

ولقد تميزت أعمال « **كمال الدين بهزاد** » (القرن الخامس عشر الميلادى) بتفصيلاتها التى تنفذ إلى الحياة اليومية النابضة بالحركة الحيوية ، وبالإهتمام بزخرفة الأطر المعمارية بزخارف بديعة ، وكان مولعا برسم كل ما يسر العين فى شاعرية وجمال رائعين ، كما كان بمقدوره التأثير على المشاهد بسحر ألوان رسومه . وقد اتجه الفنان الإسلامى نحو تأليف عالم مستقل ، اتخذت فيه الألوان مواضعها تبعا لأسباب تكمن فى العمل الفنى ذاته ، وقد ظهرت فى منمنمات مخطوطات « **مقامات الحريرى** » مشاهد التجمعات البشرية بالإيماءات الدرامية ، وبدت مثل صور خيال الظل ، ومنها مناظر الإبل فى الصحراء ، والسفن فى البحر ، ومعارك الفرسان . وقد صور « الواسطى » فى مخطوطاته ، وجوه ومساجد ومناظر فى الصحراء وحقول ، وقد كان ما يهمه هو التعبير عن الزمن . وقد أصبحت مهمة الفن فى ذلك الوقت هى تجميل السطوح بصفة مؤقتة حتى يمكن استبدال الصور دون أى تغيير فى أصل الشىء (شكل – ٨) . وهكذا كان باستطاعة الفنان المسلم أن يستخدم أى عنصر زخرفى يختاره ، فكان غير ملتزما بإضفاء معان معقدة على الأشكال فى العمل الفنى ، وهذا ما جعل الفن الإسلامى فى متناول الجميع ، إذ فيه يعطى المشاهد حرية فهم الأثر الفنى بطريقة لا نعثر على مثيل لها فى فنون أخرى .

وفى « **ديوان حافظ** » (١٥٣٣م) كذلك ، منمنمة رسمها "ميرك" يصور سام ميرزا فى صحبة فتاة يفترشان بساطا تحت مظلة زرقاء ، وسط حديقة ، وقد

استعمل الفنان هذه العناصر فى عرض عنايته بالزخارف . وقد وضع أمام المحبين مائدة عليها إبريق ذهبى ، وقنينة خزفية ملونة بالأبيض والأزرق ، وفى هذا الرسم تضافر العنصران التشكيلى والجمالى . وفصل الفنان بين لون العشب الأخضر الداكن ولون السماء الزرقاء . أما السماء فزينت بلفائف السحب التقليدية . وهناك الخلفية الخضراء للحديقة بلونها الداكن ، وقد تخللتها الشجيرات المزهرة ، وظهرت الألوان موزعة بمهارة رائعة .

وغالبا ما تحدد الألوان فى الرسوم الإسلامية بخطوط خارجية واضحة تشبه خطوط الكتابة ، فقد كانت الكتابة والتصوير فى رأى « **القاضى أحمد** » (مؤرخ العصر الصفوى) فرعين لنفس الفن ، لأن فيهما تستخدم الريشة بنفس التأثيرات الإيقاعية ، في كتابة الحروف المائلة . وظهرت الاستدارات ، وهى تنزلق بحرية ، فبدت مثل الحروف التى تكتب بدون رفع الريشة من على سطح الورقة .

تفسير الألفاظ بالصور فى الفن الإسلامى

والفنان الإسلامى وهو يرسم المنمنمة ، يبدو وكأنه ينقل صورا ذهنية لمعانى استعارية ، اشتملت عليها الأشعار والمقامات ، أو يفسر عبارات بالصور ، مثل الوجه المستدير ، الذى يشبه القمر ، وتبدو فيه العيون مشقوقة مثل حبة اللوز والحواجب مثل أقواس ، وذلك ما جعله لا يتقيد فى الرسم بالأجناس البشرية والقوميات المعينة ، وإنما ما يهمه أن يجسد صورة « **الجمال المثالى** » الذى عثر عليه فى الأدب (شكل – ٩) .

ولم تكن هناك نصوصا صريحة تعارض رسم الصورة طالما تخلو مـــن الظلال ، فكانت مقبولة إذا لم تتعلق بمخلوقات لها روح ، ومـــن هنـــا انتشـــرت الصور التى ترسم فيها النباتات والأشجار والمناظر الطبيعية والجبـــال والبحـــار والسفن والقمر ، إذا لم يكن الغرض من رسمها مضاهـــاة خلـــق الله . لقـــد أراد الفنان الإسلامي أن يظهر من خلال رسومه الجواهر الثابتة باســـتخدام الألـــوان الفردوسية ، ومن خلال رؤية تأملية . وذلك لم يكن يحتاج إلى استخدام الظـــلال أو التأثيرات الحجومية ، للإيحاء بالتجسيم أو الأبعاد المنظورية ، مثلما كان متبعا فى نظرية النسب الكلاسيكية – الإغريقية . وكانت صور الأشكال قد تحولت مـــن خلال فرشاة الفنان الإسلامى إلى ضوء وشفافية مطلقة . وقد تحقـــق فـــى هـــذه الصور الانسجام بين المتناقضات ، واستطاع الفنان أن يصل إلى تجســـيد مبـــدأ التوحد ، الذى ليس للتنوع الذى يشتمل عليه حد . هكذا أصبحت الصـــورة فـــى الجمالية الإسلامية مجالا للتأمل وللنفوذ إلى ما وراء المرئى للتعبير عـــن النبـــل والبساطة الشاعرية . والحقيقة إن التصوير التشخيصى لم يوجه فى الإسلام مـــن أجل خدمة الدين ، ولم يكن كتاب القرآن الكريم فى حاجة إلى رسوم توضح مـــا اشتمل عليه من صور بليغة ، موحية ومعبرة فى ذاتها . كما أن الفنان الإســـلامى قد أراد برسمه للأشخاص أن يسمو بصورها عن المستوى الأرضى . فاتبع فـــى رسم المنمنمات أسلوبا متميزا ، افترض فيه أنه بإمكان المشاهد أن يرى المشـــهد دون أن يحجب عن مجال رؤيته أى جزء ، على عكـــس الفنـــان فـــى الطـــراز الكلاسيكى فى الغرب ، الذى كان ينطلق من القاعدة التى تفيد بأن الجـــزء فـــى أمامية الصورة ، من شأنه أن يحجب تبعا للمنظور البصرى ، جزءا من صـــورة الشىء الواقع خلفه . أما الإنسان فى ثقافة الشرق الإسلامى فهو يمثـــل ظـــاهرة عابرة ، وغير خالدة . ولذلك لم يسع الفنان الإسلامى إلى تجميد الزمن الإنســـانى

فى صوره ، بل أراد أن يحول كل ما هو زمنى إلى لا زمنى ، وجعل عناصر عمله تعبر عن شفافية الوجود ، فبدلا من أن يرسم بالظلال ، عبر بالضوء ، بل بالنور الذى شاع فأنار جميع أنحاء الرسم فى توازن وانسجام . وكان اللون الذهبى يقوم بإشاعة الإحساس بالنور ، ويبدد الإحساس بثقل مادة الموضوعات المصورة . وتم توزيع كل شىء فى الرسم فى انسجام مطلق ، وعلى أبعاد متناسقة . كما حدث مزج بين الروحى والمادى ، والدينى والدنيوى ، وترابط الجمال مع السمو ، وانسجمت المعرفة مع الحب . وسمح للفنان بإجراء التحويرات فى رسومه الآدمية والحيوانية والنباتية ، للتعبير عن المطلق ، فامتدت المناظر بلا ظلال ، وكأن كل شىء فيها قد صنع من طبيعة نفيسة .

أما نظام النسب الذى كشفت عنه كتابات « **إخوان الصفا** » (تلك الجماعة التى تألفت فى البصرة فى القرن العاشر الميلادى) ، فيستخدم وحدة لقياس أبعاد الجسم ، والواقع أن هذا النظام يعود بجذوره إلى مصادر إغريقية قديمه . وفى هذا النظام جمعت معا الصورة الكلية للعالم ، مع التأثير الشرقى بصوفية الأرقام . وبذلك تحولت صورة العالم من النظام المحسوس والمجسد إلى النظام الميتافيزيقى . ومع ذلك فلم يكن لقانون النسب ، الذى ذكر فى كتابات « **إخوان الصفا** » علاقة بالممارسات الفنية ، ولم يكن مفترضا أن يقدم طريقة لتصوير الشكل الإنسانى ، إلا أن غرضه كان توضيح التناغم فى تأليف الكون ، التناغم والتوافق بمعناهما الواسع ، الذى يوحد كل أجزاء العالم بالإيحاءات والاستجابات الموسيقية والعددية . وبالرغم من ان التصريحات التى قدمت فى مؤلف « **إخوان الصفا** » عن النسب لا تنطبق على جسم شاب ، وإنما تنطبق على جسم طفل حديث الولادة ، لها مدلول ثانوى بالنسبة للفنون التصويرية ، إلا أن

لهذه التصريحات دور هام فى التفكير الكونى ، وكان الفن البيزنطى يتبنى نظامـا لقياس النسب مختلفا تماما ، حينما تجنب الجانب الميتافيزيقى لقانون النسب التـى تتعلق بمفاهيم كونية .

إن تفضيلات الفنان الإسلامى بخاصة والشـرقى بعامـة ، هـو تـأكيد للحساسية المتميزة ، أمااختيارات الخطوط والألوان والأشكال فهى لا تستند إلـى مفاهيم جمالية فقط ، بل تستند إلى ما تبعث به الطبيعة الداخلية ، غـير المرئيـة للفنان . وهناك اختيارات مختلفة ، فإما أن تصبح لوحـة الفنـان مثـل مـرآة للموضوعات المرئية ، أو تكون بمثابة بحث فى مشكلات الفن الخاصة ، وإما أن تعبر عن نفس الفنان .

إننا لا نعثر فى رسوم الفنان الإسلامى عن وجود لعناصر الظل والحجم ، فإن « **النور** » هو التفسير المقبول لماهية الجميل ، أما الألوان فهى السبيل إلـى إجلاء جمال الأضواء ، هكذا نجد فى أعمال الفن الإسلامى « **المادة** » وقد تحولت بفضل تناول الفنان لها بالصياغة المتميزة ، إلى أبعاد ضوئية صافية فى انسـجام مطلق ، وباتت فى هذا النمط كل العناصر تقوم بـأدوار متسـاوية فـى حركـة لا نهائية .

التأليف التخطيطى فى فن العصور الوسطى

لقد تميز الفن فى العصور الوسطى (باستثناء الفن القوطى) عـن الفـن الكلاسيكى القديم ، وذلك بنظام تخطيطاته الخاصة ، وكان الفن فـى العصـور

الوسطى لا يهدف كثيرا إلى تحقيق قيمة العمق وهو فى الغالب لا يـــهدف إلـــى تمثيل ما هو حقيقى . وقد استبعد الفنان فى هذا العصر فكـــرة تحديـــد الأبعـــاد الموضوعية فى نظامه للنسب ، وجعل عمله مقصورا على المظهر التخطيطـــى (البيانى) للصور . وبينما كانت الطريقة الفرعونية ينصب هدفها علـــى التكويـــن والإنشاء ، وبدت الطريقة الإغريقية قياسية ، نجد الطريقة المستخدمة فـــى فـــن العصور الوسطى تخطيطية أو بيانية .

وكانت نظرية النسب فى الفن البيزنطى تقوم علـــى مبـــدأ أن التكويـــن العضوى لجسم الإنسان يمثل نقطة البداية ، وهذه النظرية تسلم بالفكرة الأساســية التى تقوم على مبدأ اعتبار أجزاء الجسم منفصلة عن بعضـــها البعـــض بحكـــم الطبيعة ، إلا أن هذا المبدأ يختلف عن مبادئ النظرية الإغريقية الكلاســيكية ، إذ لم يتم التعبير عن قياساتها باستخدام الكسور العددية ، ولكن بتطبيق المبدأ الجديـد للوحدة أو النظام القياسى ، على اعتبار أن أبعاد الجسم التى تظهر فى تخطيـــط العمل الفنى ، هى التى يعتد بها ، فى حين أن أى جزء يأتى خارج التخطيـــط لا يؤخذ بعين الإعتبار . وقد تم التعبير عن تلك الأبعاد فى نسب الرأس أو الوجـه ، ووصل إجمالى عدد وحدات قياس طول الجسم إلى تسع وحدات ، بحيث تخصص وحدة للوجه وثلاث وحدات للجذع ووحدتين لكل جزء من الساق . ووحدة وثلـث لإتساع الصدر . ومنذ ذلك الوقت فصاعدا دخل القانون البيزنطى بوحداته التســع الطولية للوجه ، ضمن نظريات الفن، حيث لعب هذا القانون دورا هامـــا حتـــى القرنين السابع عشر والثامن عشر . والحقيقة أن أصل هذا القانون والذى يقـــوم على أساس قياس الأسطح باستخدام الأرقام يرجع إلى أصول شرقية .

وعندما أدرك الفنان أن بمقدوره أن يعطى كل الأبعاد الأساسية للجسم من خلال مضاعفة أى وحدة قياسية ، فمن هنا أصبح فى إمكانه كذلك أن يجمع كل الأشكال المطلوبة فى تخطيط الصورة بسرعة ملحوظة ، وذلك باستخدامه الناجح للوحدات القياسية ، وباستقلال تام عن البنية العضوية للجسم . ولقد احتفظ الفن البيزنطى بطريقته فى إجادة الرسوم التخطيطية فى عصور تالية .

جمالية التخطيط ثلاثى الدوائر

وفى ضوء النظام القياسى فى نظرية النسب البيزنطية ، يتخذ طول الأنف كوحدة للقياس ، فيساوى طول الأنف ارتفاع الجبهة ، والجزء السفلى للوجه ، وارتفاع الجزء العلوى للرأس ، ويساوى المسافة من أعلى الأنف إلى جانب العين ، وطول الحنجرة . وذلك ما جعل أجزاء الوجه تظهر ميلا للنظام التخطيطى بوضوح خاص ، مما مكن الفنان من إنشاء الأبعاد بطريقة هندسية ، وتحديد التركيب الكامل للصور بثلاث دوائر مركزية ، بحيث تصبح القياسات الأفقية مماثلة للقياسات الرأسية عندما يتم رسمها بالنسبة لأصغر وحدة ثابتة وهى الأنف . وفى هذه الحالة ترسم الدوائر بحيث تحدد كل من الحاجب وحدود الوجه . أما الدائرة الثانية فترسم بضعف طول الأنف ، فتحدد قياس الرأس مع الشعر ، وحدود الوجه من أسفل ، وأما الدائرة الخارجية والتى يبلغ طولها ثلاث أضعاف طول الأنف فتمر بالحنجرة ، وبالطبع فإن هذه الطريقة تؤدى إلى رسم مبالغ فى نسبته للجمجمة ، وتعطى انطباعا بهيئة الشكل وكأنه قد رسم من زاوية أعلى . وذلك الإنطباع قد تسبب فى إحداثه استخدام التخطيط البيزنطى ، ثلاثى الدوائر . وذلك النوع من التخطيط يكشف عن ضيق نظرية النسب فى الفن

البيزنطى ، إذ أنها تحصر مقصدها فى ضمان التسهيل والملاءمة مع التنظيم الرياضى - العقلانى للأبعاد التقنية والفنية، بالرغم من عدم الضبط أو التدقيق الموضوعى لهذه الأبعاد . إن قانون النسب لا يظهر هنا فقط كدليل على « **الغرض الفنى** » ***Kunstwollen*** ولكن فى الغالب كحامل أو ناقل لقدرة أسلوبية خاصة .

لقد كان التخطيط البيزنطى ، ثلاثى الدوائر مألوفا جدا فى بيزنطه ، مثلما كان كذلك معروفا فى ألمانيا وفرنسا وإيطاليا ، وقد استخدم فى صياغة اللوحات الجدارية وكذلك فى الفنون الصغيرة ، وفوق كل هذا استخدم فى الرسوم التوضيحية التى كانت تشتمل على العديد من الأعمال الوثائقية . وفى الفن البيزنطى بلغ الميل إلى تفضيل النزعة التخطيطية التى تعتمد على قياس المسطحات ، مكانة واضحة مما أظهر الأشكال دون أى إيحاء بالعمق الحقيقى ، وعلى الرغم من التفاف الأجسام وتلويها فى اتجاهات متعددة .

فحتى رسوم الوجوه من الزاوية الجانبية (ثلاثة أرباع الزاوية) قد تمت صياغتها بطريقة تحليلية ، تشبه الطريقة نفسها المستخدمة فى رسم الوجوه من الزاوية الأمامية . فقد تم تشكيل الوجه المقصر بواسطة التخطيط الذى يقوم على المساقط ، إضافة إلى عمل النماذج القياسية ***Module*** والدوائر . وأعطى هذا النظام التخطيطى انطباعا ناجحا بالعمق ، رغم كونه غير مضبوطا ، مستخدما الحقيقة التى تفيد بأن المسافات المتساوية فى اللوحة يمكن أن تدل على مسافات غير متساوية موضوعيا (فى الواقع) . وكان من الممكن فى الفن البيزنطى تطبيق النظام القياسى للنسب المعروفة بنظام « **الدوائر الثلاث** » الذى كان مستخدما فى

رسم الوجوه من الزاوية الأمامية ، فى رسم الوجوه من الزاوية الجانبيـــة ، مـــع الأخذ فى الاعتبار أن لا يميل الرأس أثناء تحوله للزاوية الجانبية نحو الأمـــــام ، وإنما فقط يميل جهة اليسار أو اليمين ، حينئذ سوف تظل الأبعـــاد الرأســـية دون تغيير . وهذه الحالة مقصورة على عملية التقصير التخطيطى للأبعاد الأفقيـــــة . ويمكن القيام بهذه العملية بشرط أن تظل وحدة القياس التقليدية مستخدمة ، وهـــى بطول الأنف ، وكذلك يبقى ممكنا تحديد خطوط الرأس المحيطية بدائرة نصــــف قطرها ضعف طول الأنف .

وبالرغم من الميل للطابع التخطيطى فى الفن البيزنطى بوضـــــوح فـــإن قانون النسب فى هذا الفن يستند بدرجة ما ، إلى أساس البناء العضوى للجســـم ، وكذلك نجد الميل نحو التحديد الهندسى للشكل قد ظل متوازنا مع الإهتمام بالأبعاد ***Dimensions*** . أما الفن القوطى فقد تحول خطوة فى الإتجـــــاه المعــــاكس لفـــن الماضى . والطريقة بنظامها الجديد تخدم تماما عملية تحديد الخطوط المحيطيـــــة واتجاهات الحركة ، فلم يعد الشكل فى هذا الطراز ، يحظى بالعناية فـــى قيـــاس النسب ، وأنكر التركيب العضوى للجسم الإنسانى ، وهكذا لم تعد تقاس أشـــــكال الأجسام مطلقا ولا حتى بالنسبة لوحدة طول الرأس أو الوجه . بل هجر الفنــــــان هذا النسق تماما ، فنظام الخطوط الذى يدرك من زاوية رؤية تزيينيـــــة تمامـــا ، وأحيانا يتشابه مع أشكال التفريغات الزخرفية من الحجـــارة المتشـــابكة بعضــــها ببعض فى أعلى النوافذ القوطية ، قد فرض على الأشكال الآدمية هيئـــة جعلتـــها تشبه الإطارات المصنوعة من السلك بحرية ، لتصبح الخطوط المستقيمة خطوطا إرشادية أكثر من كونها خطوطا قياسية ، فهى لا تمتد دائما فى اتجـــــاه الأبعـــاد

الطبيعية للجسم ، وإنما تحدد فقط الهيئة الظاهرية للشكل ، كما تحدد أوضاعها التى تشير إلى الإتجاه الذى من المفترض أن تتحرك نحوه الأطراف .

وحتى الوجوه الآدمية كانت لا ترسم فقط من الأشكال الطبيعية أو الدوائر، ولكن كذلك ترسم فى ضوء تخطيط المثلث أو على هيئة مخمس الأضلاع ، وعموما كانت خطط الرسم تهدف إلى تحديد الشكل أكثر من تحديدها للنسب .

إن نظرية النسب التى كانت تعتنى تماما بالنظام التخطيطى للأبعاد فى العمل الفنى البيزنطى تختلف تماما فى نظريتها عن نظرية النسب فى الفن الكلاسيكى ، الذى جعل هدف هذه النظرية يتحدد فى قياس الأبعاد الموضوعية للجسم .

لقد فرض على فن العصور الوسطى قضية التخطيط الفنى على الموضوع الفنى ومحتواه ، وقد أخذت الحركة فى هذا الأسلوب مكانها ، حيث كانت الأشكال تتحرك تحت تأثير طاقة عليا أكثر من كونها تتحرك من منظورها الذاتى .

التوازن بين الأبعاد التصويرية والعاطفية فى الفن الكلاسيكى

والفن الكلاسيكى يجسد صورة « **الإنسان** » فى نموذج مثالى ينتسب فيه ذلك الإنسان إلى الإلهى ، وكان الفنان يصور التماثيل بطريقة يبدو معها الإنسان

مثاليا فتذوب فيه التحديدات الإنسانية المفردة مع الشمولية الروحية ، مـــن أجـــل تحقيق الجمال الذى يتمثل فى الكمال (الإلهى) . ويمثل الفن الكلاســيكى مرحلـــة توازن فى التعبير الفنى ، إذ تميز النحت الكلاسيكى بوحدة العناصر الباطنة فيـــه مع الأخرى الظاهرة ، بغرض تصوير العواطف الهادئـــة ، ودراســة الطبــائع الإنسانية باعتدال واضح . فهدف الفنان الكلاسيكى تحقيق الصور الجميلـــة دون شرط احتواء هذه الصور على العواطف .

ورغم الطابع الكلاسيكى لأعمال الفن فى العصر الهيلينى وعصر النهضة الإيطالية ، فإن هذه الأعمال كانت رومانسية كذلك ، إذ جمعت بيـــن الـــنزعتين العاطفية والتصويرية فى الوقت ذاته .

وفى الفن القوطى المتأخر فى القرن الرابع عشر اعتمـــد الفنـــان علـــى الملاحظة الذاتية والعواطف الذاتية ، ولقد نظر عصر النهضة فى إيطاليـــا إلـــى نظرية النسب بكل تقدير وإجلال ، إلا أنه لم تؤخذ هذه النظرية كوسيلة أو حيلـــة فنية ، مثلما كان الأمر فى العصور الوسطى . ففى العصور الوســطى تجـــاوب الفنان مع التغيير الميتافيزيقى لجمالية الجسم البشرى ، وقد رأينـــا مثـــالا لذلـــك الأسلوب فى التفكير فى نظريات « **أخوان الصفـــا** » وكذلـــك لعبـــت النورانيـــة (الكونية) دورا هاما فى فلسفة القرن الثانى عشر ، والتى تركزت حول النظـــــام الإلهى للعلاقة بين الإنسان والكون . وكـــانت كتابـــات « **القديـــس هيلدجـــارد** » ST . ***Hildegard*** قد تضمنت شرحا عن كيفية تناغم نظرية النسب المتبعة فـــى رسم الجسم الإنسانى ، مع حقيقة الخلق الإلهى . وبالرغم من اتباع نظرية النسب التى ترجع إلى العصور الوسطى لمفهوم الكون المتناغم ، فلم تكن هناك علاقـــة

لهذه النظرية بالفن . وفى الحالات التى دخلت فيها الفن ، حيث تحولت النظرية إلى قواعد عملية ، افتقدت حينئذ كل اتصال لها مع مكونات العالم المتناغم .

أما فى عصر النهضة الإيطالية ، عندما تحقق للتصوير والنحت مكانتهما كفنون حرة ، وكذلك حاول الفنانون تمثيل ثقافة عصرهم العلمية ، حاول العلماء والأدباء فهم الأعمال الفنية على أنها التمثيل الأكثر سموا للقوانين ، بل والأكثر كونية . وكان من الطبيعى ضرورة إعادة صياغة النظرية العلمية للنسب ، بدمجها مع المفهوم الميتافيزيقى للنسب . وكانت نظرية نسب الجسم الإنسانى قد أصبحت ضرورية فى انتاج الفن ، وكتعبير عن مبدأ الجمال المعقول .

نظرية التناسق بين الجزء والكل – فتروفيوس

وعندما جمع « **فتروفيوس** » ***Vitruvius*** فى العصر الرومانى ، النظريات الجمالية التى عرفت فى العصر الإغريقى القديم وبداية عصر الرومان ، استنبط فى دراسته لها أهم التناسبات والتوافقات المستخدمة فى ذلك الوقت . وقد أوضح « **فتروفيوس** » طريقة تحديد التناسبات فى أعمال الفن وبخاصة فى العمارة ومساقطها ، وارتبط مفهوم التناسبات عنده بالمثلث ، الذى أبعاده تساوى نسبة ٣ : ٤ : ٥ ، وقد حددت هذه التناسبات الأبعاد والقياسات الخاصة بالعناصر الأساسية ، مما يسهل تحديد قياسات العناصر الأخرى الثانوية ، وبهذه الطريقة اكتشف استخدام الفنان الإغريقى للتناسبات العددية ، وكذلك استخدام المعمارى فى تخطيطات عمائرة وحدة نصف قطر للعمود ، من أجل تحقيق التناسب بين أبعاد عناصر المبنى . وقد أوضح فتروفيوس أن المسرح الإغريقى مقسم إلى

ثلاثة مربعات متداخلة ، بطريقة تقسم معها رؤوسها محيط الدائرة إلـــى اثنتـــى عشرة جزءا متساويا ، وبهذه الطريقة تمكن من تحديد الممرات بين المقاعد . كما اتخذ المعمارى فى تخطيطه للمسرح الرومانى شـــكل الدائـــرة ، كأســـاس لكـــل التناسبات ، وكذلك استخدم أربعة مثلثات متساوية الأضلاع ، من أجـــل تحديـــد أماكن الممرات الرئيسية ، ومكان الحائط المخصص كخلفية للمســـرح . وبذلـــك استطاع أن يكشف عن أساس العلاقات التى تربط بين أبعاد العناصر المعمارية ، فى المسقط الأفقى والواجهات فى العمـــارة الإغريقيـــة والرومانيـــة بالأســـاليب التخطيطية ، التى تقوم على استخدام الوحدات القياســـية المكـــررة ، وتتضمـــن التناسبات بين أجزاء العمل الفنى . وفى نظرية فـــتروفيوس الجماليـــة ، توفـــر التناسق بين الجزء مع الكل ، والترتيب المناسب لكل جـــزء بالنســـبة للأجـــزاء الأخرى ، بحيث تصبح عناصر التشكيل متآلفة ، أى من عائلة واحدة ، وأن تسود نسبة معينة فى العمل ككل .

وبتناسق كل جزء فى تكوين العمل الفنى مع الجزء الآخر ، يكتسب كـــل جزء فى العمل قيمته ، ويتلاءم مع قيمة العمل كله ، ويتطلب ذلك توفـــر قيـــاس معين للجزء ، يعتمد على حساب « المديول » ***Module*** ، الذى يخضع مجموعـــة القياسات لتناسبات جميلة نتيجة لتوافقها . وعلى أساس مبدأ الـــترتيب المناســـب للأجزاء يتحدد، موقع الجزء فى العمل الفنى تبعا لصفاته ، بحيث يخضع الترتيب لمبدأ تحقيق الأمثل ، وكذلك لمبدأ تجميع الأجزاء فى مظهر متوافـــق الأبعـــاد ، ومتماثل فى نسبته مع النسبة المستخدمة فى العمل كله ، كنسبة موحدة ، مع الأخذ فى الاعتبار تحقيق التنوع فى الأبعاد ، وتحقيق الوحدة فـــى الأســـلوب . ولقـــد

استخدم « **فتروفيوس** » وحدة المديول للتوصل إلى كشف علاقات التشابه ، بمـــا تتضمنه من تناسبات هندسية وعددية مختلفة .

وفي رأى « **بلوندل** » أن نظام الترتيب وضبط المسافات بيـــن الأشـــكال يوفر نوعا من وحدة الفكر مع الإحســـاس ، ممـــا يشـــعر المشـــاهد بـــالرضى والابتهاج ، إذ أن النظام الذى يعمل على تحقيق التوازن فى نفس المتذوق ، هـــو نتيجة لخضوع كل عنصر من عناصر العمل الفنى لقواعد التناسب المضبوطـــة ، وبذلك يستمتع المشاهد بالعمل الفنى ، دون إعاقة أو تشويش ، وبالتـــالى يشـــعر بالجمال . وبتكرار وحدة أساسية (مديول) فى تكوين العمل الفنى تتحقـــق وحـــدة الفكر ، وذلك الأمر يتطلب خضوع التناسق العام ، الذى يجمع الأجزاء مع التنوع فى وظائفها ، لنوع من الإيقاع ، سواء أكان ظاهرا أم خفيا .

وقد طبق « **فيوليه لى – دك** » ***Viollet Le-Duc*** شكل المثلث المتســـاوى الأضلاع على تخطيط واجهة معبد البارثينون كنموذج مثالى للعمارة الإغريقيـــة القديمة ، وذلك من أجل الاستدلال على تحقيق الجمال استنادا إلى مبدأ الإنتظـــام الهندسى ، والثبات .ورغم أن اهتمام المتذوق بالأساس الهندسى للواجهة يشبع فى نفسه حب المنطق عوضا عن حب الجمال ، نجد المذاهب الكلاسيكية تتمسك بمبدأ تحقيق النظام ، وسلامة الحل البنائى ونجاح التناسبات الرياضية ، كمعايير للتعبير عن القيمة التكاملية للعمل الفنى ، الذى بمجرد حذف أى عنصر منه يؤدى إلـــى اختلاله .

أما تاريخ الفن فيكشف على أن مبدأ تحقيق التناسب فى الأشكال من أجل تحقيق الجمال ، لم يكن يخضع لنظرية واحدة عن النسب ، وذلك يرجع إلى الإختلافات الجوهرية بين أساليب الفن وطرزه . أما البحث فى موضوع النسب الموضوعية ، فيتعلق بكيفية قياس أو تحديد طول جزء من أجزاء جسم ، وطول الجسم بأكمله لشخص يقف أمام المشاهد . وأما البحث فى موضوع النسب الفنية فهو يتعلق بالبحث فى صميم العملية الفنية ذاتها ، بحيث يبحث عن كيفية تحديد طول يتفق مع جزء من أجزاء الشكل بالنسبة لعلاقته مع ما يتفق مع طول الشكل بأكمله، ويمكن إجراء هذا البحث فى تزامن مع النظريتين (النسب – والتكوين) .

تطابق العقل مع الشعور ـ الجمالية الكلاسيكية

وقد اتخذت الكلاسيكية من الفن الإغريقى القديم « **نموذجا** » لكل فن . ومن أشهر القواعد التى استخدمت فى قياس جودة أعمال الفن تبعا للجمالية الكلاسيكية ، « **الإلتزام بالأنماط الفنية** » و « **توفر عنصر النقاء فى الأسلوب وعدم الخلط بين الأنواع** » وتحقيق معنى « **النبل والوقار** » و « **ضمان وحدة الحدث فى الزمان والمكان** » . وهكذا تصور الفلاسفة المثاليون « **القيم** » على أنها تمثل حقائق موضوعية مستقلة بوجودها عن الوجود الإنسانى ، وباعتبارها ما ينبغى أن تكون عليه الأشياء التى يتمثل فيها الخير والجمال . أى أن « **القيم** » تضمن التطابق بين العقل والشعور فى مفهومنا عن المرغوب فيه .

ان اتباع معايير القيم التى تتمتع بتقدير لإستنادها إلى القواعد رغم عدم ملاءمتها للعمل الفنى المعاصر ، لأنها كانت قد اكتشفت قديما ، يؤدى إلى إغفال

قيمة العمل الفنى بوصفه متميزا ، بل يضع ذلك العمل فى قالب من القواعد المجردة مقدما . وقد ظهرت أفكار تختلف عن تلك فى أواخر القرن الثامن عشر ، ومن هذه الأفكار أن القواعد تخنق فى الفن كل اتجاه نحو التجديد . ومع ذلك فإن عملية تقدير الفن لا تستغنى عن المعايير بشرط أن تتلاءم مثل هذه المعايير مع التجربة الجمالية الآنية . وقد يتطلب الأمر أحيانا التخلى عن المعايير التقليدية ، عند لقاء أعمال فنية جديدة .

وكان للفنان الهولندى « **جان فان أيك** » (١٣٩٠-١٤٤١) الفضل فى بزوغ نوع من الفن الذى يصور الأشياء التى يعيش بها الإنسان ، ومع أعماله أصبحت الطبيعة الصامتة ***Still- Life*** عنصرا سائدا على باقى العناصر الأخرى ، وقد تحولت مثل هذه الأشياء (الطبيعة الصامتة) باستخدام الألوان الزيتية إلى سطوح وأشكال وملامس . ولقد تطورت تقنية الرسم بالألوان الزيتية فى القرن الخامس عشر تطورا كبيرا . وتكشف لوحة « جان فان أيك » غير المكتملة المعروفة بـ « **القديسة باربارا** » ***Saint Barbara*** كيف كان يطلى الفنان لوح الخشب بطبقة جصية ***Gesso*** مثل التى كانت تستخدم فى لوحات التمبرا ، ثم يطلى بطبقة لونية رقيقة وشفافة ينتج عنها تألق رائع ، ويرجع إلى التأثير باللون الأبيض ، الذى يظهر متخللا الألوان . وفى السابق كانت الملامح المرسومة بألوان التمبرا غير واضحة ، وكانت تستخدم فرشاة صغيرة جدا للتلوين ، أما المعالجة النهائية للعمل فكانت من أجل إخفاء آثار ضربات الفرشاة . وأما فى الصورة الشخصية لـ « **أرنولفينى وزوجته** » التى رسمها « جان فان أيك » ، فهى تمثل تجربة زواج طبقا للتقاليد القديمة فى بلاد الشمال التى فيها يكتفى بلمس الأيدى وحلف اليمين . وهذه اللوحة (شكل – ١٠) تشهد على ما بلغه فن التصوير

من التأكيد على عامل « **الألفة** » مع الحياة اليومية فى معظم التصوير الشـــمالى . وقد طور الفنان فى طريقة رسمه بالألوان الزيتية ، استخدامه للدرجات اللونيــــة المضيئة ، والأكثر شفافية من أجل التوصل إلى إمكانية تسجيل التفاصيل الدقيقة . ورغم عدم تناسب الفراغ تماما فى مثل هذه اللوحات الفلمنكية ، فلم يكن يتمتــــع بطابع « **التماسك** » الذى عهدناه فى لوحات فنانى فلورنسا فى القــــرن الخـــامس عشر ، حيث كانوا قد اتبعوا فى تأليفها نظما عقلانية ، فاســــتخدموا « **المنظــور المركزى** » الذى بواسطته يرسم المنظر من نقطة رؤية مركزية واحـــــدة . أمــا « **جان فان أيك** » فقد اتبع فى صياغة لوحته منهجا تجريبيـــا داخــل الفــراغ ، فاستخدم الخطوط البازغة ، فبدى الفراغ الطبيعى للعالم الممثل فى العمل الفنــــى وكأنه يتسع ويمتد مع تحرك المشاهد داخل عمق اللوحة . وبالإضافة إلى استخدام هذه الطريقة فى صياغة الفراغ ، فى رسم المشاهد الداخلية كما هو فــــى لوحــة « **أرنولفينى وزوجته** » ، استخدمت كذلك فى تصوير المناظر الطبيعية . أما فـــى لوحة أرنولفينى وزوجته ، فقد ظهر جدار خلفى علقت على سطحه مرآة رســمت بإتقان ، بحيث انعكست من خلال تلك المرآة صورة شخصين يمكن رؤيتهما فـــى الجهة الأمامية من اللوحة ، بالإضافة إلى ذلك انعكست صور أشخاص وقفوا فـــى الجهة المقابلة من تخطيط اللوحة فى المكان ذاته الذى يفترض أنه موقع المتـــأمل للوحة ، ولذلك ظهر الفراغ وكأنه قد امتد بواسطة إقحام المتذوق من خارج نطاق العمل الفنى إلى داخله . لقد صورت التفاصيل بالعناية الفائقة ذاتها فى كل مكـــان من المشهد . وظهر الرونق المادى البراق على صورة العالم الحقيقـــى وعلـــى الحاضر ، الذى يعكس فى الوقت ذاته عمق العقيدة الراسخة فى كل شــــىء فـــى الوجود ، وكل ورقة شجر ، وكل شخص يتساوى فى محبة الخالق .

الإنتظام والتعميم - جمالية عصر النهضة

لقد تمرد الفن فى عصر النهضة (فى القرن الخامس عشر) على عفوية القرون الوسطى ، وتركزت جمالية هذا العصر حول قضايا الإنتظام والتعميم والأسلوب . وقد استعاد الفنانون نظام الشكل الفنى الذى أفرزته عبقرية الأقدمين .

وهناك قانون « **النسب الإنسانية** » الذى عرف فى عصر النهضة الإيطالى ، وهو يقسم إجمالى طول الجسم إلى تسع وحدات وثلث ، غير أن نظرية « **فترفيوس** » فى النسب قد اعتمدت أساسا على نظم مختلفة تماما تقوم على النسب العادية .

لقد مزج عصر النهضة التفسير الكونى لنظرية النسب التى شاعت فى العصور الهيلنية وفى العصور الوسطى ، مع الميل الكلاسيكى للتماثل ***Symmetry*** وكمبدأ أساسى للتفضيل الجمالى والتأليف بين الروح الصوفية والعقلانية بالإضافة إلى التأليف بين الأفلاطونية الجديدة والنزعة الأرسطية . ومن هنا كانت نظرية النسب فى عصر النهضة بمثابة تفسير لكلا النزعتين من وجهة نظر كونية متناغمة وجمالية معيارية . أنها تبدو مثل قنطرة فوق الفراغ بين خيالية الهيلنية المتأخرة والكلاسيكية . لقد أظهرت نظرية النسب تقديرا واضحا لفكر عصر النهضة ، فهى النظرية الوحيدة التى بسبب كون أساسها رياضيا وتأمليا نظريا فى الوقت نفسه ، فإنها تشبع الحاجات الروحية للعصر . وكما يبدو ، فإن هذه النظرية للنسب قد حققت مكانة مضاعفة فى عصر

النهضة ، فقد كانت تعتنى بنسب الجسم الإنسانى من أجـــل التحقيــق البصـــرى للتناغم الموسيقى . لقد تم اختزال ***reduce*** النسب إلى مبادئ هندسية أو جيومترية عامة (وبخاصة فى علاقة « القطع الذهبى » ***Golden Section***) ، وكانت هـــذه النسب مرتبطة بمختلف الآلهة الإغريقية القديمة ، ومـــن هنـــا كـــانت أهميتـــها التاريخية مثل أهميتها الميثولوجية ، والتنجيمية ، وقد تمت المحاولات الجديدة فى الربط بين ملاحظات « **فتروفيوس** » عن تحديد النسب الإنسانية ونسب العمـــائر من إظهار كلا من التماثل والتناسق فى بنية الجسم الإنسانى ، والحيويـــة الشـــبه إنسانية فى العمارة .

وعلى الرغم من سمو قيمة نظرية النسب فى عصر النهضة . إلا أنها لم تكن دائما قابلة لتعديل طرقها ، فكلما ازداد حماس الفنانين والعلمـــاء فـــى ذلـــك العصر للمدلول الميتافيزيقى لهذه النظرية فى نسب الإنسان ، كلما قل اســتعدادهم للدراسة التجريبية . فما قدموه فى الحقيقة كان مجــــرد إعـــادة تقييـــم لنظريـــة « **فتروفيوس** » ، أو مجرد إعادة صياغة لنظام الوحدات التسع الذى كان معروفـا عند « **سينينى** » ***Cennini*** ، والصدفة فقط هى التى جعلتهم يقومـــــون بمحاولـــة تحديد مقاييس الرأس بطريقة جديدة أو أن يسايروا غزو فكـــرة البعـــد الثـــالث ، بإضافة ما يشير إلى الطول والعرض ، أى ما يشير إلى العمق . ومـــــع أعـــادة دراسة مؤلفات « فتروفيوس » ومحاولة تطبيق شروحاتها على مقاييس التمـــــاثيل الكلاسيكية بدأ عهد جديد . لقد اكتشف المنظرون فى البداية أن تلك المقاييس قـــد ثبتت ومن كل الوجوه ، مع أعمال الفن الكلاسيكى ، ولكن توصلـــوا بعـــد ذلـــك مصادفة إلى نتيجة مناقضة لذلك ، فإنه بالرجوع إلى الميثولوجيا القديمة يمكـــــن التأكد من وجود الإختلاف بشكل أو بآخر عن القانون النموذجى .

وهناك باحثان من عصر النهضة قاما بخطوات لها أهميتها فـــي مجـــال تطوير نظرية النسب ، هما « **ليون باتيستا الـــبرتى** » ***Leone Battista Alberti*** و« **ليوناردو دافينشى** » ***Lionardo da Vinci*** فكلاهما يتفق مع الآخر على هـــدف رفع مستوى نظرية النسب إلى مستوى العلم التجريبى ، ولـــم يقتنعـــا بنظريـــة « فتروفيوس » ، وكذلك تجاهلا التقاليد ، وفضلا التجربـــة التـــى تســـتند إلـــى الملاحظة البصرية الدقيقة للطبيعة ، ولما كان كلاهما إيطاليين ، فلم يحاولا إحلال مجموعة من الخصائص فى محل النموذج المثالى ، إلا أنهما توقفا عن اقرار ذلك النموذج المثالى الذى يستند إلى مبادئ ميتافيزيقية عن التناغم ، وغامرا من أجـل أن يواجها الطبيعة ذاتها ، ومن أجل التقـــرب مـــن حقيقـــة الجســـم الإنســـانى الحى ، باستحدام المسطرة والفرجار . وعندما تتعدد الموضوعات ، يـــأتى دور الإختيار للأكثر جمالا . إذ كان الهدف الأساسى هو اكتشاف « المثالى » لتعريـف ما هو « **عادى** » . وبدلا من تحديد الأبعاد تقريبيا ، نجد انهما قد توصـــلا إلـــى نموذج علمى تماما لمقاييس الجسم المحددة بدقة بالغة ، وبملاحظة متأنية لبنيـــة الجسم الطبيعية ، ليس من حيث الطول فقط ، وإنما من حيث العـــرض والعمـــق كذلك .

ولقد قدم كل من « **ليوناردو** » و « **البرتى** » تطبيقا فنيا لإستخدام النســـب متحررا من قيود العصور الوسطى . وقد قدمت نظريتهما للفنانين فى عصرهمـــا نظاما لمقاييس النسب يقوم على الملاحظة التجريبية ، قادرا على تحديد الأجـــزاء العضوية للجسم الإنسانى ، وبأبعادها الثلاثة . إلا ان الفنانين قد اختلفا فى نقطـــة

معينة ، إذ أراد « **البرتى** » إحراز الهدف بتجويد الطريقة ، بينما أراد « **ليوناردو** » إحراز الهدف نفسه بالتوسع والدراسة المتقنة . ولقد حرر « **البرتى** » نفسه من أى تقاليد قد تعوقه ، بفضل اتساع أفق تفكيره ، وتعامله الحكيم فى دراسة التراث القديم ، إذ ربط دراساته بمسلمات « فتروفيوس » التى تقوم على مبدأ أن طول القدم تساوى سدس إجمالى طول الجسم ، وهو نظام قياس أسماه الاستثناء . فقد قسم إجمالى طول الجسم إلى ستة أقدام وإلى ستين بوصة ، أو ستمائة مليمتر وهى أصغر الوحدات ، وكذا أمكنة إجراء القياسات بمنتهى الدقة التى توصل إليها من خلال دراسة النموذج الحى للجسم الإنسانى . وذلك يختلف عن استخدام النسب التقليدية التى كانت تعتمد على وحدات كبيرة ، وقد استبعد البرتى استخدام المقاييس المطلقة ، ودعى الفنانين للإستفادة من الأبعاد النسبية ، حتى أصبح من الممكن الاستفادة من قانونه فى تمثيل الشكل . وقد قدم « البرتى » قائمة للمقاييس ، قابلة للتنوع فى حالة تطبيقها . أما « ليوناردو دافنشى » فبدلا من أن يجرى تحسينات على نظام المقاييس ، نجده يركز اهتمامه على توسيع نطاق الملاحظة ، فعندما يتعامل مع الجسم الإنسانى ، يرجع إلى طريقة النسب التى تعتمد على الكسور العددية المألوفة ، دون أن يرفض التقسيم البيزنطى الإيطالى للجسم ، إلى تسعة أو عشرة وحدات تساوى كل وحدة منها طول الوجه ، وقد اقتنع بأن هذه الطرق القياسية البسيطة نسبيا لا تترجم كمية المادة البصرية التى جمعها من وجهة زاوية رؤية جديدة تماما ، بغرض التأكيد على عنصر التكامل والتناسق العضوى فيها ، أكثر من تأكيده على روعتها الجمالية ، إذ كان مقتنعا بمبدأ أن الجمال يكمن فى الطبيعى وليس هناك تعارض بينهما ، وبسبب هيمنة الأسلوب التحليلى على تفكيره العلمى ، فقد اشترط لتحقيق معيار الوحدة العضوية ، توفر مبدأ التوافق بين أجزاء الجسم المختلفة وبقدر الإمكان .

وقد اتجه « **البرتى** » بنظرية النسب نحو اتجاه جديد ، فبدأ محاولاته للكشف الموضوعى المنتظم للعمليات التحليلية الميكانيكية لحركة الجسم الإنسانى . والتى على أساسها تتغير الأبعاد الموضوعية للجسم من حالة إلى أخرى . وهكذا مزج « **البرتى** » نظرية النسب الإنسانية بنظرية الحركة الإنسانية ، كما حدد درجة انقباض العضلات وامتدادها فى عملية ثنى أو مد الرقبة أو الكوع . كما نجح فى اختزال كل الحركات وجمعها فى مبدأ عام ، ذلك المبدأ الذى يمكن تسميته « **بمبدأ الحركة الدائرية المستمرة** » . وبتنمية أفكار « **ليوناردو دافنشى** » و « **البرتى** » ، وضح الإختلاف الجوهرى بين فن عصر النهضة وكل فترات الفن السابقة . وكانت هناك فى الغالب ثلاثة شروط أساسية تدفع الفنان للتمييز بين النسب الفنية (الأسلوبية) ، والنسب الموضوعية (الطبيعية) ، تلك هى : « تأثير الحركة العضوية ، وتأثير مبدأ التقصير المنظورى للمسافات ، وتأثير الإنطباع البصرى للمشاهد » ، ويمكن جمع هذه العوامل الثلاثة فى نقطة واحدة ، إذ أن جميعها تفترض الإعتراف الفنى بالذاتية ، لأن الحركة العضوية تتعلق بالإرادة الفنية وبالذاتية وبالمشاعر الخاصة بالشئ الممثل . أما مبدأ التقصير للمسافات فهو يتبع الخبرة البصرية الذاتية للفنان . وكذلك تلك التكيفات التى تغير ما هو صحيح ، وتفضل عليه ما يبدو صحيحا ، بما تمليه التجربة الذاتية للفنان أثناء ممارسته لعمله الفنى . والحقيقة أن الفضل يرجع إلى عصر النهضة الإيطالية فى التأكيد والإقناع بهذه الصيغ الذاتية الثلاث (شكل – ١١) .

والانتقال الحقيقى من العصور الوسطى إلى عصر النهضة قد حدث من خلال تطور نظرية النسب التى طبقها الفنان الألمانى « **البريشت ديورر** » *Albrecght Durer* (١٤٧١-١٥٢٨) فقد بدأ تطبيق نظرية القياسات السطحية التى كانت تشير فى الوقت نفسه إلى عنصر الحركة ، والخطوط المحيطة للأشكال ، إضافة إلى النسب . ورغم تأثر ديورر بأسلوب كل من ليوناردو دافنشى والبرتى ، إلا أنه قد استطاع تطوير علم قياسات النسب الإنسانية . وقد أخذ على عاتقه مهمة التوصل إلى نماذج متعددة تحقق القانون النموذجى للجمال . فتمكن من رسم كل ما هو غريب الشكل وغير مألوف باستخدام الطرق الهندسية البحتة .

وقد أضاف « **ديورر** » نظرية أخرى عن الحركة لنظريته عن المقاييس لنسب الجسم ، ونظرية ثالثة عن الأبعاد المنظورية . وقد طبق الأبعاد المنظورية على الأشكال الإنسانية ، مثلما فعل الفنان الإيطالى « بيروديلا فرانشسكا » (١٤١٦-١٥٢١) ، وقد بلغ ديورر بنظرية النسبَ إلى منتهاها ، بل إلى نقطة اضمحلالها . فقد اعتبر دراسة نسب الجسم الإنسانى هدفا فى حد ذاته ، كما ذهبت دراساته أكثر فأكثر فيما وراء حدود نفعيتها الفنية ، بسبب دقتها وتعقدها ، لذا فقدت كل علاقة لها بالتطبيق الفنى ، كما أصبح أثر تطوير القياسات النسبية للجسم البشرى أقل ظهورا فى أعماله الأخيرة . وكان « **ديورر** » يستخدم وحدة القياس التى تسمى « **ذرة** » وهى تساوى أقل من مليمتر ، مما جعل عملية تطبيق النظرية أكثر صعوبة .

ان انتصار المبدأ الذاتى فى الفن كان قد حدث فى القرن الخامس عشر ، وذلك عندما اتخذ الفن مبدأ الحركة المستقلة للأشياء داخل نطاق الأثر الفنى . وقد أستطاع الفنان فى عصر النهضة تمثيل الحركة من خلال الخبرة البصرية المستقلة للفنان والمشاهد . كما وصل التأكيد على مبدأ الذاتية إلى قمته بعد إحياء التراث الكلاسيكى للفن الإغريقى ، حيث انتهى دور نظرية النسب كفرع من نظرية الفن ، ولم يكن باستطاعة النماذج عمل أى شىء يتعلق بنظرية النسب الجسمية ، لأن الجسم الإنسانى كان يعنى القليل مقارنة بعنصرى الهواء والضوء اللذين يتم معالجتهما فى فراغ غير محدود .

وقد فضل « **ليوناردو دافنشى** » نظام النسب الذى يتحقق بدراسة البنية التشريحية بدقة ، بالإضافة إلى استخدام الصيغ الجمالية . أما اسلوب فنانى « **عصر الباروك** » منذ القرن السابع عشر ، فكان لا يعتنى كثيراً بقضية القوام الإنسانى . لذا كان الفنان يطيل أو يقصر أبعاد القوام الإنسانى بطريقة عشوائية ، ثم تبع ذلك ظهور النزعة الرومانسية (شكل - ١٤) ، التى بلغت أقصى درجات الحماسة ، عندما أرادت ابتعاث روح القرون الوسطى ، وبزغت مسائل شغلت الفلاسفة ، ومنها : الإعلاء من دور « **الإلهام** » و « **العبقرية** » و « **التلقائية** » و « **الخيال** » وذلم فى مقابل « **القواعد** » و « **التصنيفات** » المثالية .

الإستطيقا والتذوق

ويرى الفيلسوف الألمانى « **ليبنتز** » ***Leibnitz*** (١٦٤٦-١٧١٦) « **الجمال**» فى الطابع التأليفى المتنوع والحر ، وقد خصص فى نظريته عن المعرفة مكاناً

للأفكار ، الغامضة أو غير الواضحة التى تسبق الأفكار المتميزة ، حتـــى جـاء تلاميذه وكونوا من هذه الحقائق مجموعة من المذاهب ، وأنشأوا علمـــاً خاصــاً أسموه بـــ « **الإستطيقا** » أو فلسفة « **الفن** » ، ولقد فهم **ليبنتز** « **الجمال** » على أنـه يستند إلى مبدأ مثالى ميتافيزيقى ، ويتميز الكون فى فلسفته بالتآلف بين أجزائــه ، وفى هذا الكون يعكس كل جزء حيوية الطابع المتآلف والخلاق لذلـــك الكــون ، بانسجامه الحيوى الأزلى . ومن المعروف أن الفلاسفة فى القرن الثامن عشـــر ، قد قاموا بمحاولات من أجل تحديد قيمة « **الذوق** » ، ودراسة طبيعته ، ومقـــدار ارتباطه بالإستمتاع الفردى حسيا وعقليا .

و« **الإستطيقا** » ***Aesthetics*** كما عرفها « **باومجارتن** » ***Baumgarten*** فـــى القرن الثامن عشر ، هى العلم الذى يعنى بدراسة المدركـــات الحســية ***Sense-perception*** وبكل ما يدرك بالحواس ، أى العلم الخاص بالمعرفة الحسية ، أمـــا « **كانط** » فقد قصد بـــ « **الإستطيقا** » علم المعرفة البسيطة ، وفن التفكير على نحو جميل ، وهو علم المبادئ أو الصور القبلية للإدراك .

وكان الإدراك الحسى يمثل عند « **باومجارتن** » نوعاً من الغمـــوض ، إذ فى رأيه أن الجميل يتوفر فى الأجزاء الغامضة من الوعى البسيط ، ومـــن هنـــا يمكن أن تفهم الإستطيقا على أنها المعرفة الحســـية الغامضـــة ، أو « **الصـــورة المؤثرة** » . وقد ميز «**باومجارتن** » بين الإستطيقا والمنطق ، على اعتبار أهميـــة أن يصبح التعبير فى الفن مؤثراً وليس منطقياً .

وهكذا ولد علم الجمال بمعناه الدقيق على يد « **باومجارتن** » مرتبطـاً بتجربة المتذوق ومرتبطاً بمعرفة المتذوق الحسية والتخيليـة . ولذلـك وصـف « **باومجارتن** »« **علم الجمال** » (الإستطيقا) بأنه « **حسى – تصورى** » ويمثل منطق ملكة المعرفة الأولية ، أو يمثل العالم الخاص بالمعرفة الحسـية ، فـى مقـابل المعرفة العقلية المنطقية . ولقـد أراد « **باومجـارتن** » فصـل الإسـتطيقا عـن الميتافيزيقا أو عن المنطق . ويقرر « **كانط** » أن الادركات التى يصحبها إحسـاس بالمتعة هى مشاعر الجمال الحر ، التى لا تخضع لإدراك عقلى .

أما المعرفة الحسية عند « **كروتشـه** » ***Croce*** (١٨٦٦-١٩٥٢) فتعنـى دراسة مؤثرات «**الحدس** » و عند « **جون دوكاس** » ***J. Ducasses*** فتعنى دراسـة المشاعر الحادثة خلال «**التـأمل** » ***Contemplation*** وعنـد « **سـوريو** » تمثـل « **الإستطيقا** » العلم الذى يدرس معارف الفن على أنها قضايا كلية ومنها جوهـر الفن .

وتبدأ عملية التذوق بتركيز الوجدان من أجل الإنتباه على التأثير المباشـو للأشياء لتفسيرها وفقاً لمضمونها . ونتيجة لتوجيه العاطفـة للإسـتجابة يتحـول موقف الإستجابة إلى فعل تفضيل ، ويتضمن حكماً ، يتفق مع غاية التوصل إلـى تفضيل ما ، فذلك يعنى أن المتذوق سوف يضحى فى هـذه الحالـة بتفضيـلات أخرى ، وبفضل خضوع الأشياء لفعل التفضيل تصبح قيماً .

ومن خلال الوجدان يبدأ الإنسان بلقائه مع الأشياء ، متصوراً ما تحققه له من الإشباع . وإذا كانت المعرفة تركز انتباه المرء على العلل ، وتمكنه من فـهم

الروابط بين الأشياء بعضها ببعض فى الزمان والمكان ، من خلال الأفكار التى تصف الأشياء فى مقولات ومسميات ومعانى ، دون تدخل العواطف فى تصوراتنا . أما الفنان فلا يهدف وهو يتأمل العالم من حوله أو يتعمق فى ذاته ، أن يربط الأشياء بعضها ببعض ، بل يربطها بغاية ، فمقصده هو الإنفعال بالعالم ، وليس الإحاطة به .

الإحساس بالتميز الجمالى ـ غاية التذوق

وتعنى النظرة الجمالية للأشياء ، الإستغراق فيها لتأمل الجانب المتميز فيها ، ذلك الذى يكمن وراء مظهرها ، أما التعميمات التى تحددها الأفكار ، فهى تتجاهل وجود الشىء فى ذاته ، وتتجاهل تميزه الفريد فلا يخلط بين الشىء والأشياء المتشابهة معه . ومع الإحساس بالتميز ترتقى تجربة المتأمل إلى مستوى التذوق . ففى إدراك التميز ، فى الحالة النضرة ، يقوى الإحساس بسمو الحياة ، مما يجعل المتأمل يرى بشعوره العالم ، بحده شديدة ، وقد استحوذ عليه دون إرادة .

ومن شأن الشىء المتميز أن يثير الانتباه نحوه ، ويحدد اهتمام المتذوق بطريقة ليس فيها فصل بين واقع الشىء وقيمته ، غير أن التميز الجمالى يتركز حول الذاتية ، وما يوضح التميز فى الأشياء هو أسلوب الفنان . وهناك العديد من التميزات الجمالية ، التى كشفت عنها أعمال الفنانين عبر العصور ، وقد أظهرت هذه الأعمال فيضاً من التميزات للشكل الإنسانى ، مما يعكس خصوبة الوجود وتنوعه ، ومن عواطف واتجاهات وقيم . وهذه التميزات قابلة للتزود باستمرار

بالاستبصارات الجمالية الجديدة . أن ما يبحث عنه الفنان هو معنـــى الخصوبـــة والتنوع الذى تظهره الموضوعات بطابعها المتميز .

وبالرغم من أن غاية الفن فى تحقيق « التميز » ، إلا أن الفن يهدف كذلك التوصل إلى تحقيق « **الكلية** » ، إذ أن العمل الفنى بعرضـــه لموضوعـــه يلقـــى الضوء على شىء متميز فيه ، وهو يضئ أشياء أخرى متميزة مثله . ويســتخدم الفن وسيلة متفردة من أجل أن ينقل الطبيعة الخاصة بالشىء المتمـــيز ، وهكـــذا يصبح هدف الفن تقديم استبصارات جديدة لما هو مألوف . وما يبقى على ســـحر الصور التى تعرضها أعمال الفن بشكل مستمر ، هو الطابع الحسى الذى أكســبه الفنان للصور المتخيلة من أجل أن يجعل تميزها يستحوذ على حواس المتذوق .

ولما كانت الصور المتخيلة فـــى الغـــالب ، غـــير حســية ، مثـــل العواطـــف والمعانى ، فذلك هو سبب تعدد المواد التى يمكن أن تتجســـد فيـــها مثـــل هـــذه الصور . والفنان وهو يتأمل موضوعاته يعثر بحدسه على التميز الـــذى يكســـب الموضوعات رؤى جديدة . وهنا يأتى دور تثبيت مثل هذه التمـــيزات ، فيقـــوم الفنان بتحليل الشىء إلى عناصره ، من أجل أن يعثر على صفات حسية لونيـــة وخطية ، بالإضافة إلى الإيقاعات والأنماط والمشاعر والعواطف والمعانى ، مـــن تلك الصفات والكيفيات التى لم يكن قد أدركها فى حدسه فى المرة الأولى .

عبقرية الفنان ـ إعلاء الذات المتوحدة مع الطبيعة

وكانت لفلسفة «**شيلينج** » ***Shelling*** (١٧٧٥– ١٨٠٤) نظرة متعالية حول الفن ، إذ أن الفن فى رأيه يمثل « **اللامتناهى** » ويجسد « **المطلق** » ويجمع بين « **الذات والطبيعة** » . فإن الفن والطبيعة هنا يمثلان فى اتحادهما نشاطاً مثمراً . ويصور شيلينج العمل الفنى وكأنه ينتج عن عبقرية تلقائية مثل الطبيعة ذاتها . وبذلك يستعيد صورة الفنان الملهم التى رسمها من قبله « **أفلاطون** »٠

لقد تشكلت صورة الفنان (فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر) على أنه « **الإنسان العبقرى** » الذى فى استطاعته أن يبدع شيئا من العدم . وهكذا كانت الرومانسية تنظر إلى الفن على أنه يسمو نحو « **الإلهى** » . ومن المؤكد أن هذه النظرة للفن تعد بمثابة رد فعل للرومانسية فى مواجهة عصر التصنيع . إذ أرادت الطبقة البرجوازية أن تعلى من قوتها الذاتية . والصور فىأعمال الرومانسيين تظهر غائمة ، وتتميز باندفاعاتها القوية ، فهدف الفنان فى هذا المذهب أن يصل إلى قلب المتذوق .

وفى فلسفة الشاعر « **نوفاليس** » ***Novalis*** أصبح الفن بمثابة الوعى بذات العالم ، وتظهر فى هذه الفلسفة نزعة حيوية ، تستند إلى مبدأ « **وحدة المرئى واللامرئى** » و « **وحدة الطبيعة مع الذات** » . ويفهم الفن هنا على أنه نوع من الكشف عن « **المجهول** » و « **السرى** » . أما الفنان فهو يبدع من خلال حدسه الرؤيوى دون حاجة إلى الفهم ، ويطمح إلى الوصول بالفن إلى اللامحسوس وإلى « **الكلى فى الخاص** » . وبفضل انصهار ذات الفنان فى عمله الفنى ، يتحرر من

أى ارتباط تمثيلى ، فيحل الحدس محل الحواس ، وتصبح مهمة الفن تنحصر فى عملية التأليف بين الإحساسات الظاهرية والباطنية . ولقد أراد « **نوفاليس** » استعادة بناء العالم كوحدة تتمثل فى إذابة التمايز بين المجالات الثقافية المختلفة فيتجاوز الفن الثنائيات التقليدية التى تميز بين الذات والعالم . وكان نوفاليس يفهم « **المحاكاة** » فى الفن للطبيعة ، بأن لا تكون من خلال مرآة مسطحة للحاضر ، وإنما من خلال مرآة سحرية تعكس الزمن الذى لم يأتى بعد .

وفى المذاهب الرومانسية يفهم « **الإبداع** » على أنه يرتبط بفكرة « **الخلق** » التى ترجع إلى العصور الوسطى . أما فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، فقد بزغت الوظيفة التعويضية للفن ، وكان ينظر إلى الفنان على أنه يتنبأ . ويأتى تأكيد الفنان على عناصر « **الجدة والتلقائية** » نتيجة نزوعه نحو « **الغريب وغير المألوف والناء مكانياً وزمانياً** » . ولقد صورت الرومانسية « **الفنان** » على أنه بطل نشأ فى عالم خيالى ، وشخص مثالى قوى التأثير ، يهدف إلى غرس الجمال فى عمق تفكير الإنسان ، فينعكس على حياته ، ويصبح غناء بمظاهر الطبيعة . والفنان بشفافيته ومن خلال وجدانه ومشاعره ينفذ إلى أعماق كل شىء .

لقد أصبح المثقف فى القرن التاسع عشر ، وبفضل المذهب الرومانسى يتمتع بمساحة أكبر لتذوق الفن ، فكان ينظم الشعر ، ويرسم ، ويضرب على آلة موسيقية ، وليس بالضرورة أن يصل إلى حد الإبداع فى كل هذه المجالات ، وإنما كانت الحياة ذاتها وثيقة الصلة بالفن ، وكان الفن يبدو كنقطة مضيئة فى الحياة .

وقد تضمنت المذاهب الرومانسية فى القرن التاسع عشـــر (شــكل – ١٤) اعترافا بالتنوع الكبير الذى تتميز به الأذواق ، وأظهرت تلك المذاهـــب تقديـــرا لقيمة « **الحركة الزمانية** » ليس « **الزمان الكمى** » الممتـــد فى المكـــان ، وإنمـــا « **الزمان الكيفى** » الذى يعنى « **الديمومة** » وهو الزمان الــــذى يمكـــن إدراكـــه بالحواس ، كنوع من الإدراك المباشر للحركة المتوالية للزمن فى شعورنا ، ذلـك ما يصنع الرؤية المتفردة للفنان .

كانت الفلسفة قديما قد ولدت فى أحضان « **حب الحكمة** » ، وتقدير التفكـــير العقلانى والمنطقى ، الذى يقوم على الجدل . وأصبحت أهم مرتكزات المعرفـــة «**العقلانية ، والمثالية ، والفضيلة** » . ومع تعظيم دور العقل والمعرفة ، أهمـــل جانب هام فى الكيان الإنسانى ، يتمثل فى النفس والعاطفة ، ويتعلـــق بمشـــاعر وأحاسيس الإنسان ، وما تتطلبه لإشباع هذا الجانب . أما المذهـــب الرومانســـى فيهتم بالاستغراق فى الطبيعة وإدراك وفـــهم ظواهرهـــا ، والاســـتجابة لـــها ، والتفاعل معها ، والإنسجام والإندماج مع جمالها ، وذلك بهدف السمو بالإنســـان والتوصل إلى معانى السعادة والخير فى أحضان الطبيعة ، بل واعتبار الطبيعـــة قوة مستقلة ، ينمو فيها الإنسان نموا طبيعيا بتأثيرها المباشر ، ويمكنه الإنطـــلاق بطاقاته ، نحو التمتع بها .

هكذا صور الفنان مناظر الطبيعة الجذابة ، التى حركت مشاعره وعواطفـه نحوها ، من أجل أن يبعث السعادة والحياة فى المتذوق ، ولقد اســـتخدم الفنـــان أسلوب التعبير عن الحياة بعمق ، فى انسجام مع مشاعره ، وكان مبدأ الفنـــان أن

قوى الجمال والخيال تكمن فى أعماق النفس الإنسانية ، وتمثل الأحلام والمشاعر والأحاسيس التى تسكن وراء كل شىء .

وقد تميزت الرومانسية فى ألمانيا بطابع روحى عام ، فصور « **هانز توما**» *Hans Thoma* نماذج من الطبيعة فى تناسقات جميلة يشيع فيها طابع حـــر فـــى التعبير . وقد ظهرت الرومانسية كحركة للفنانين الذين تفرغوا للفن ، غير أنـــهم كانوا يواجهون متاعب فى حصولهم على الرزق من خلال فنهم ، إلا أنـــهم مـــع ذلك جعلوا فنهم يؤثر على الناس ، بسبب التفاعل الـــذى نشـــأ بيـــن أعمالـــهم . والجمهور كحقيقة أساسية . ومن أهم الفنانين الرومانسيين الألمان « **كاسبار ديفيد فردريك** » *Casper David Friedrich* .

جمال البساطة وعمق الشعور

كان الفنان فى الماضى ، طبقا للمذاهب الكلاسيكية يـــهدف إلـــى تصويـــر الوجود أو يهدف إلى وصف مشاعره ، أو إلى تجسيد الخصائص التـــى تحـــدث الإستمتاع الجمالى ، فكان يعتقد فى وجود ثمة أشياء جميلة فـــى ذاتـــها تمتعنـــا بتأملها ، وأنه فى تأمل هذا الجمال ، وتأمل براعة الفنان فى نقله للمشاهد متعـــة . أما الفنان الرومانسى فقد رأى الجمال فى البسيط العادى ، وفى حياتنا اليوميـــة ، فيما يمثل المشاعر الإنسانية .

وكانت المذاهب الكلاسيكية تنشد أن تطابق الجمال الطبيعى مـــع الجمـــال الفنى ، وذلك ما كان يراعيه الفنانون الكلاسيكيون منذ فيدياس (الإغريقى) حتـــى

رافائيل (فـــى عصـــر النهضـــة) و « جـــاك لـــوى دافيـــد » (١٧٤٨-١٨٢٥) (شكل - ١٣) فكانوا يختارون أبطال أعمالهم من الأشخاص الجديرين بالإعجـــاب فى الحياة الواقعية ، بينما لاحظنـــا كـــم كـــان يتعمـــد الفنـــانون الرومانســـيون والإنطباعيون والوحشيون اختيار أبطال أعمالهم الفنية من الشـــخصيات العاديـــة وغير النموذجية . وإذا كان الجمال الطبيعى فى رأى « **كانط** » يمكن العثور عليـه فى شىء جميل ، فإن الجمال الفنى عنده متوفر فى التمثيل الجميل لشـــىء مـــا . أما الطبيعة فى المفهوم الجمالى عند « **ديلاكروا** » ***Delacroix*** (١٧٩٨-١٨٦٣) ، فهى بمثابة « **القاموس** » وليس « **الكتاب** » ، وهى « **المواد** » وليست « **البنـــــاء** » (شكل - ١٤) . وقد بدت النزعة الفردية فى عصـــر الرومانســـية مثـــل اتجـــاه جماعى . أما الجمال فى مفهوم كانط ، فكان أساســـه اللعـــب الحـــر للملكـــات الشخصية وإلزام خلقى يجمع كل البشر .

وينظر الفنان الرومانسى إلى نوع الجمال المثالى المتمثـــل فـــى الطبيعـــة النموذجية المختارة ، الذى دعى إليه « **ارسطو** » ، على أنـــه جمـــال اســـتطيقى كاذب . أما الجمال الإستطيقى الحق فهو فى رأى « **كروتشه** » ليس مجرد تقنيـــة أو مجرد إحساس أو انفعال منفصل ، بل هو تعبير عن « **حدس** » ، بصدر عـــن شخصية بأكملها . ويعبر عن الفنان فيخلق عالما خياليا يختلف عن عالمنا ، مهما كان واقعيا ، وينقلنا إلى روعة اللاواقع .

لقد ظهر تيار فى فن المناظر الطبيعية فى مستهل القرن التاســـع عشـــر ، يحبذ الخلود إلى الطبيعة كسبيل إلى الخلاص من مفاســـد الحضـــارة الحديثـــة ، وتعنى هذه النظرية تمثيل الطبيعة ككائن حى ، باقتراب الفنـــان منـــها بمشـــاعر

الخشوع ، وبأن يخلع عطفه عليها . وكان المصور الإنجليزى « **جون كونستايل** » (١٧٧٦-١٨٣٧) يطلب من مصورى المناظر الطبيعية أن يسيروا عبر الحقـــول فى تواضع ، من أجل أن يروا الطبيعة فى كامل بهائها ، ويقتنعوا بأن كل شــــىء مهما كان قبيحا فسوف تضفى عليه الظلال والأضواء والمنظور جمـــالا . ولقـــد أحب « **كونستايل** » الطبيعة فى تواضع ، وفهم أن كمال العمل الفنى يستند إلــــى كمال التعبير الذاتى ، لا إلى الدقة فى تسجيل صور الأشياء ، ويظـــهر الضـــوء يهيمن على أعماله كعنصر جوهرى فى التشكيل الفنى ، فيكسب الأشياء المصورة حيويتها تبعا لعمق انفعاله .

وهدف « **كاميل كورو** » (١٧٩٦-١٨٧٥) كذلك تجسيد التأثيرات الضوئيـــة والظلية فى المنظر الطبيعى ، وكان يبدأ فى لوحته بوضع الألوان المعتمة ثم يتبع ذلك وضع الألوان الزاهية بدرجات تصل أحيانا فى اللون الواحد إلـــى عشـــرين درجة ، دون أن يغفل تحقيق الدرجات الحيادية ، أو التأثيرات الضبابية لإضفـــاء الطابع الرقيق ، وللحفاظ على كتلة الشكل العامة ، وعلى الرؤية الكلية لطبقـــات الضوء ، من أجل التعبير عن الطبيعة دون تصوير أشكالها أو التفاصيل الماديـــة بها ، وكذلك من أجل الكشف عن اللانهائى . وكان على الفنان أن يقـــترب مـــن موضوع فنه روحيا .

والحقيقة أن ما يجذب المتذوق للوحات «**كورو** » هو قدرة الفنان على النفوذ من خلال أعماق الفراغ الطبيعى الممثل فيه نحو الوجود اللانـــهائى ، والوجـــود الفنى المميز عن عالم الطبيعة ، وليس الموضوع الذى يظهر على سطح اللوحة ، من حيث تمثيل الأشياء القريبة والبعيدة . ولما كان التيار الرومانسى يتجه نحـــو

إبراز المشاعر والعواطف ، وتمثيل البطولات نجد «**كورو** » يظهر ميله لإبـــراز التباينات الطبيعية للضوء والظل ، فيطبعها بالخصائص الدرامية . وقـــد حـــاول دائما تحديد نشاط خياله المبدع من خلال الواقع الطبيعى المرئى ، وقد ظل أمينـــا على انطباعاته الذاتية .

ويصور الفنان الرومانسى « **الجمال** » من خلال تفاعله بمشاعره وأحاسيسه مع الطبيعة ، وكانت لديه فكرة « **النضال** » بالفن فى سبيل الحرية ، وفى ســـبيل الإنسانية ، وقد ركز الفنان على الموضوعات المعقدة والمتنوعـــة . وتبلـــورت تجربة الفنان الإنجليزى « **تيرنر** » ***Turner*** (١٧٧٥-١٨٥١) فى إطار الطبيعـة ، وقد أتقن رسم البحر فى جو عاطفى ، وبدا وكأنه يترجم بالألوان تعبيره من خلال شعوره بالعالم .

أما الناقد الألمانى « **أوجست شليجل** » ***August Schlegel*** (١٧٦٧- ١٨٤٥) فيصف الفنان الرومانسى بأنه يتغنى بالطبيعة من أجل أن يجعل منها صورة حية ونابضة بالحياة ، والفن فى رأيه ينحصر فى مقدرة الفنان على تحويل معطيـــات الطبيعة طبقا لقوانين ذهنية . وقد شاعت فى القرن الثامن عشر فكرة التمييز فـــى فلســـفة الجمـــال بيـــن الفنـــون المكانيـــة (الســـكونية) والفنـــــون الزمانيـــــة (الحركية) ، والتى تعتمد على الحس الباطن .

القيم الجمالية توجه التعبير الفنى

وتخضع عملية تغيير القيم للمؤثرات والعوامل المختلفة ، ومنـــها الماديـــة والمعنوية ، ويتضح الصراع على القيم بين الفنانين بمذاهبهم المختلفة ، والحقيقـة أن « **القيمة** » هى بمثابة معيار للإنتقاء والإختيار بين بدائل اتجاهـــات القيمـــة . وبالنسبة للقيم الجمالية فهى تتميز بمجموعة من الخصائص ، أهمها توجيه التعبير الفنى فى شكل من الأساليب التى تحدد الغايات والوسائل التى يلتزم بها الفنـــان . وهذه القيم تنبع بتلقائية من المذهب الفنى المعين ، حيث أنها تمزج بين الحاجـات الذاتية من ناحية ومتطلبات الذوق العام من ناحية أخرى ، فبينما يكتســب الفــرد المعايير من البيئة تصبح بالتالى جزءا منه وأساسا لإستجاباته .

لقد تجاهلت الرومانسية ما فى الفن من صياغة ، وصنعة ، ونظرت إلـــى الفنان كإنسان متفرد ، ينفذ ببصيرته إلى المجهول ، بل يستطيع أن يغلف كل مـــا هو عادى أو واقعى ومألوف بغلاف من « **الصوفية الرمزية** » و « **الحـــدس** » ، وهذا هو سبيل الفنان للنفوذ عبر جوهر الأشياء ، واستخلاص المعانى . وهنـــاك ما يشهد على كون « **أحكام القيمة** » ليســت مطلقــة ، إذ أن اختـــلاف الأحكـــام الجمالية هو الذى يفسر عدم وجود السمة الموضوعية فى القيم الجماليـــة . فـــإن السمات التى اجتذبت « **إدوارد مانيه** » ***Edouard Manet*** (١٨٣٢– ١٨٨٣) يمكن أن تصبح منفرة فى نظر « **كوربيه** » ***Courbet*** (١٨١٩– ١٨٧٧) .

كانت الفلسفات القديمة تنظر أحيانا إلى الإنسان علـــى أنـــه يتكـــون مـــن عنصرين ، إما « **روح وجسد** » أو « **ظاهر وباطن** » . أما فى العصر الحديث فقد

قدرت الفلسفة قيمة الإنسان المتكامل ، الذى يمثل وحده الإتجاهـات المتضـادة ، على أساس أن "**الإنسان**" مهما بلغ من مستويات من العقـل والإرادة ، فإنـه لا يستغنى عن طريقة التوجه بالدوافع ، من أجل أن ينفذ إلى النظم الأكـثر تعقيـدا حينما تكتسب الطبيعة الإنسانية طابعها المميز « **فيندمج المادى فـى الذهنـى** » و « **يندمج الذهنى فى المادى** » ، وذلك فى سبيل حل قضية الثنائيات التى كـانت شائعة فى العصور القديمة ، ومن أجل ضمان وحدة المشاعر والأفكار .

ولما كان الناس يختلفون فى غاياتهم فإنهم يختلفون فى تقديرهـم للأشـياء ذاتها . أما قيمة الأشياء فتتوقف على اهتمام الإنسان . وهكذا تصبح « **القيمـة** » علاقة بين طرفين . وتنشأ صعوبة تحديد معنى « **القيمة** » نظرا لإختلاف الأشياء التى يقصد بها الناس معنى « **القيمة** » . ومع انتشار الطـابع النفعـى والنظـرة التجزيئية للأشياء المرتبطة بالعلم والتكنولوجيا ، انزوت قيمة الإنسـان والنظـام الواحد ، الذى ميز الثقافات القديمة .

والحقيقة أن للقيم علاقة بثقافة العصر ومعرفة الإنسان بالوجود ، ولقد أحتل موضوع الإحساس بـ « **المتعة** » مكانة رئيسية فى المناقشات حول « **القيمـة** » . وتوصل بعض الفلاسفة إلى حقيقة سعى الإنسان وراء احساسات المتعـة التـى تصاحب ممارستهم للأنشطة المختلفة . وقد تضمن المذهب الرومانسى اعترافـا « **بالتنوع الكبير الذى تتميز به القيم الإنسـانية** » ، والتـى تقـدر الأحاسـيس الوجدانية ، ومنها الإحساس بالجمال . وهكذا توصلت الرومانسية إلى حقيقـة أن « **التميز** » من أنواع القيم المحسوسة فى انسجام مع الطبيعة الإنسانية الأساسـية . ومع كلاسيكية عصر النهضة نشأت مشكلة البحث عن مبادئ شاملة وثابتة لـــ

« **الجمال ، والخير ، والحق** » تفهم بالعقل وتطبق على المحتوى المتغير للخبرة الإنسانية ، مع الإقتناع بأن المستقبل يمكن حسمه مسبقا بواسطة مثل هذه المبادئ القبلية . وقد قدمت دراسات عصر النهضة الإيطالية للتراث الكلاسيكى القديم ، برهانا على فائدة معرفة الماضى كسبيل لحل المشكلات المعاصرة فى مجال الفن .

التذوق ـ غائية بدون غاية

لقد ميز « **عما نويل كانط** » ***Emmanuel Kant*** **(١٧٢٤ - ١٨٠٤)** بين عالم الحقائق التى تخضع لشروط المعرفة الإنسانية والحقائق فى ذاتها . أما العقل النظرى فى رأيه فلا ينطبق إلا على عالم الظواهر ، لذا نجد كانط يجعل عالم الحقائق فى ذاتها الذى تستند إليه « **القيم** » غير قابل للتفسير المنطقى ، وخارج نطاق العقل النظرى . ومع ذلك فالقيمة هى علاقة تنشأ بين الذات الإنسانية والواقع ، ولذلك نجد الإنفعال الذاتى فى المذهب الوضعى ، لا يكفى لتفسير الإقتصار على « **القيم** » التى تظهر فى معايير الذوق التى تقدر فى مجتمع معين . هكذا استخلصت الفنون الكلاسيكية من نماذج نحتية معينة النسب التى يفترض أنها تبعث المتعة الجمالية ، فاتخذت كنماذج للنسب « **الصحيحة** » أو « **المثالية** » . غير أنه ومع ظهور حركات فنية جديدة ، تتغير الأهداف والأساليب والوسائل فتعجز القواعد القديمة عن أن تفسر استمتاعنا جماليا بأعمال الفن الجديد ، إذ مع مرور الزمن يتطلب الأمر التخلى عن القواعد القديمة .

وفى رأى كانط أن أى تنسيق بصرى جميل ينتمى إلى مجال الفن ، بشــوط توفر الشكل الذى هو أساس الرؤية ، على أن لا يكون للشــكل غايــة نوعيــة ، ويصدر حكم القيمة بشكل كلى على مثل هذه التأليفات الشكلية . وفى العـــادة أن المتذوق يستمتع بمشاهدة الأشكال التى تتميز بقدرتها على إيقـــاظ الرغبــة فـــى التأمل . وبذلك يستمتع المتذوق بتناسبات الأشكال والألـــوان دون أن ينشـــد أى نفع . ولما كان الجمال الفنى عند كانط لا ينتهى عمليا إلى حكم جمالى خـــالص ، ولا يصحبه اهتمام أخلاقى، حيث يتضمن الفن وجهة الفنان ، فقد فضل « **كـــانط** » الجمال فى الطبيعة ، إذ لا يتوقع المتذوق من تأمله للطبيعة غاية مســبقة ، ممـــا يجعل المتعة الناتجة عن تأمله أقوى ، لكونها أكثر نقاء من المتعة التى يحدثـــــها الجمال الفنى . وتؤكد نظرية « **كانط** » على أن تجربة التذوق تصبح أكـــثر نقـــاء كلما بدت « **غائية** » دون غاية معينة ، إذ فى رأيه أن المتذوق ينظر عادة للإنتاج العملى للأشياء على أساس تطابقه مع الغايات الخاصة التى وضعـــها الفنـــان أو الحرفى ، والتى فكر فيها تبعا لقواعد محددة قابلة للفهم . ولذلك يميـــل المتـــأمل لأعمال الفن إلى استخدام أكثر الأحكام المعرفية الغائية وفقا لتطابقها مع الغايـــات الخاصة بها .

وفى رأى كانط أن الجميل يعجبنا بصورة منزهة عن المصلحـــة ، عندمـــا تكون نظرة المتذوق للعمل الفنى لذات الجمال ، ويكون الأساس الجوهـــرى فـــى تحقيق اللذة الجمالية والمتعة الفنية هو حالة « **التوازن** » التى تنتج عـــن تنســيق المشاعر . لقد تميز عصر التنوير ، الذى عاصره « **كانط** » بكونه يمثل عصـــــر « **العقل** » لا عصر الحماسة الوجدانية . ولذلك يمثل « **النظام** » المصدر الوحيـــد تقريبا لكل إشباع « **جمالى** » فى مفهوم « **كانط** » . وقد كانت الطبيعة التمثيلية للفن

فى ذلك العصر شائعة ، على اعتبار أن الموضوع الذى يمثله العمل الفنى يتميز بطبيعة عقلية .

ويرجع الفضل فى اكتشاف « **الذوق** » أو « **الحكم الشعورى** » إلى كتاب « **نقد ملكة الحكم** » الذى يصرح فيه كانط بوجود ملكة ثالثة للذوق ، غير الشعور بالمتعة والألم ، وهى ملكة الحكم ، وتتشكل من تصورات أولية أو مبادئ أولية . وقد يتعلق تحليل « **الحكم الجمالى** » بتحليل « **الرائع الجليل** » . ويستخلص « **كانط** » من تعريف « **الذوق** » من ناحية الكيف بأنه « **ملكة الحكم بالرضى أو بعدمه على موضوع معين** » ، بشرط أن يكون ذلك الحكم منزها عن الغرض ، وموضوع الإشباع يجلب اللذة بشكل كلى وبدون تصور مسبق . وفى فلسفة "**كانط**" لا ينطبق الحكم الجمالى على الموضوع ، وإنما ينطبق على العلاقة بين تمثيل الموضوع وانتقال التمثيل إلى الذات المتأملة ، وبالتالى فهو لا يسمح بملاحظة خصائص الشيء الجميل ، بل يتأمل شكله ، مثلما ظهر للملكات التمثيلية التى شغلها . أما الجمال المعيارى فهو تقييمى ، إذ يفترض كانط مجموعة المعايير المتفق عليها ، فيقيم العمل الفنى قياسا إليها . أما الحكم المعرفى فهو ليس تقييما ، إذ يقوم بتحليل أعمال الفن على اساس أنها موضوعات معرفة . وأما حكم الذوق فهو النوع التقييمى إذ لا يعرف الشيء فى ذاته ، وإنما يثير لدى المتذوق عاطفة الرضى أو عدم الرضى ، وبناء على مدى جاذبيته الذاتية . وينطبق هذا الحكم على تقدير الجمال الطبيعى .

ويستنكر **كانط** تعريف الفن معياريا استنادا إلى التحليـل والنقـد التقييمـى لأعمال الفن . ولقد اعتمد فى تحليله للفن على الأسس المنطقية للنظرية المجـردة للفن ، من أجل البرهان على فشل نظرية الكمال ، التى ترجع إلى مثالية فلاسـفة الإغريق فى شرح حقيقة الفن . أما « **العبقرية** » فى مفهوم كـانط فـهى تسـمح بالتأليف بين خاصيتين متناقضتين فى الحكم الجمالى الخالص بيـن « **قصديتـه وذوبان هذه القصدية فيه** » . والفنان فى هذه النظرية يدين بفنه إلى عبقريته ، إذ هو ذاته لا يعرف كيف أوجد الفكرة ، فهو لم يتصورها وفقا لمخطـط سـابق ، وكذلك لا يستطيع أن يوصل أفكاره فى شكل وصفات لغيره ، وبغـرض خلـق أعمال مشابهة ، وفى نظرية « **كانط** » بإمكان الفنان أن ينقل قواعد فنه للآخرين . لأن الفنان يعبر من خلال ملكه روحية هى « **التخيل** » مهمتها تنشيط الإنطباعـات الحسية . وهذه الملكة من شأنها أن تصف حدوسا باطنية لا تشابه أيـة تجربـة فعلية . وهكذا يتجه تعريف الفن عند « **كانط** » نحو المفهوم المجرد ، أكـثر مـن تعلقه بقضية الفن ، ومما لا يقبله المنطق أن نبحث لمفهوم عيانى عـن عنصـر محسوس يضاف إلى العنصر المحسوس الذى ينطوى عليه فى ذاته .

وفى رأى كانط أن الجمال الطبيعى يوقظ اهتماما اخلاقيا حينمـا يتجـاوز المتذوق الإهتمامات الحسية . أما التأمل الجمالى للفن فيرتبط بالإهتمامات العقليـة مباشرة ، ويندر أن يكون حكمه خالصا نظرا لاختلاطـه باعتبـارات قصديـة ، وارتباطه بالحياة . بينما لا يقدم الجمال الطبيعى فى رأى « **كـانط** » أيـة فكـرة تخص قصد غائى محدد ، وإنما يسمح بتأمل بحت وبحكم خالص ، وليس لـهما

علاقة بأية جاذبية مادية أو بأية غاية ذاتية . إذ أن الجمال الطبيعـــي مـــن نـــو ع الجمال الخالص ، يتجاوز الحسى ولا يبتغى من ورائه غاية نفعية إلا إذا تجـــاوز النفع المجال الحسى ، وحقق غايات فوق حسية . والذى يجعل الحكـــم الجمـــالى خالصا ، هو تعلقه بالشكل فقط ، والحقيقة أن فكرة الحكم الجمالى الخـــالص ، لا يمكن تطبيقها فى مجال أحكام الفهم ، ولكن يمكن فقط أن تتفق مع أحكام الـــذوق المتعلق بفن التزيين الخالص ، مثل أشكال الأرابسك والمقرنصـــات فـــى الفـــن الإسلامى. ونظرا لتداخل الوظائف النفعية مع الوظائف التمثيليـــة التـــى تتعلـــق بالتأمل فى الشكل الخالص ، فى الفنون المعيارية ، فقد استبعد « **كانط** » إمكانيـــة تقديرها باستخدام معايير أحكام الذوق الخالص ، إلا إذا استبعد من منتجات هـــذه الفنون المعيارية فكرة « **القصد** » حتى يتسنى فصل الفن عن مجال الصناعـــة . وهكذا يستمتع المتذوق بتأمل الجمال فى شكل العمل الفنـــى ، حينمـــا لا يصبـــح إرجاع جاذبيته إلى غاية محددة ، وإلى مفهوم محدد .

ويبدو الخيال الفنى مثل حدوس باطنية غير قابلة للفهم ، وبواسطة الخيـــال يتجاوز الفنان أو المتذوق الواقع الحسى ، وكأنهما يقومان بابتداع طبيعة أخـــرى من مادة قد قدمتها الطبيعة من قبل . أن ما يحول « **الجمال الفنـــى** »إلـــى نـــوع الجمال الطبيعى هو تمثيل هذا الجمال الفنى فى غرض حدسى ، اســـتبعدت فيـــه عملية الفهم . هكذا يفهم تعريف « **الجمال** » عند ر **كانط** » على أنه « **بلا مفـــهوم ومنزه عن الغرض** » . ورغم عدم اختفاء النزعة الميتافيزيقية التى ظلت مرتبطة بكل فلسفات القرن السابع عشر ، إلا أن هذه الفلسفات تميزت بالفكر « **النقـــدى** » فى مقابل ميتافيزيقا الفلسفة القديمة ، ومع هذا الاتجـــاه النقـــدى نشـــأت قضايـــا « **الموهبة** » و« **الإبداع** » و « **الخيال** » . وقد توصلوا إلى اعتبار الحكم الفنى مـــن

اختصاص الذوق . أما « **الذوق** » فى مفهومهم فينحصر فى « **العاطفة والقـــدرة على التمييز** » . أما الفن فى رأى « **كانط** » فيستند إلى « **العبقرية** » وليـــس إلـــى « **القاعدة** » أو « **البرهان المنطقى** » ، إذ أن الفنان العبقرى يبدع دون أن يعــرف ما يصنعه ، وفى هذه الحالة تتطلب عملية التـــذوق إجـــراء تجربـــة محسوســـة مباشرة . إذ لا تتوقف قيمة العمل الفنى على التلقى الإدراكى الخـــالص وحـــده ، حتى يمكن أن يتحقق فى الحكم الجمالى تطابق التخيل الحر ، الـــذى لا يخضـــع لأى قانون مع عملية الفهم . وليس للجميل فى كل مرة أن يتحقق بالتمثيل المباشر وإنما يكون تمثيله رمزيا . أما بالنسبة للمتذوق فيستمتع به كشـــكل حـــر . وقـــد استعاد الرومانسيون هذا المفهوم عن التمثيل غير المباشر فـــى إبـــداع الرمـــوز الفنية ، كما تبنوا مفهوم « **كانط** » عن استقلال العمل الفنى وذاتية هدفـــه ، ممـــا ظهر اثره بعد ذلك فى تشكيل « **النظرية المجردة للفن** » ، التى تقوم على أســـاس تصور الإبداعات الفنية على أنها كيانات شبه طبيعية متميزة عن الأعمال الأخرى للإنسان .

التذوق ـ الطبيعة الفريدة

وتتميز فاعلية إصدار الحكم فى عملية الإســـتمتاع الجمـــالى ، فـــى رأى « **كانط** » ، بصفة الفردية ، غير أن هناك سمات معينة لها القـــدرة علـــى توليـــد الفاعلية المصدرة للحكم . أما تعدد التفسيرات حول أعمال الفن فهو الدليل علـــى الطبيعة الفريدة التى تتميز بها عملية التذوق . كما أنه ليس فى وســـع المشـــاهد التنبؤ مسبقا بما سوف يجلب له المتعة ، ولا بالطريقة التى سوف يستمتع بـــها ، ولا حتى بالشىء الذى سوف يستمتع به . وتنجم المتعة فى عملية التذوق أحيانـــا

عن « **المحاكاة** » . ففى رأى « **كانط** » أنه ينبغى للمتذوق أن ينتقل فـــى تجربتـــه التذوقية من مرحلة المتعة التمثيلية إلى مستويات أخرى للإستمتاع ، حينئذ سـوف تجتمع فى الفن المتعة التمثيلية مع متعة التأمل ، ومتعــــة الإحســـاس بالمعـــانى الوجدانية وبالقيم المعرفية ، وكل ذلك بشرط اســـتقلال المتعـــة الجماليـــة عـــن المنفعة . وهذه المتعة تتحقق نتيجة لتمثيل الشيء وليس نتيجة لحضوره . فكـــل فاعلية تمثيلية. من هذا المنطلق ، مشبعة بأفعال حكم غير ظاهرة ، وتسبب المتعة الجمالية ، ولا يستطيع المتذوق فى هذه الحالة أن يستغنى عن المعايير التى يستند إليها ، فى تحديد معنى الجميل والفنى ، رغم مراعاة التقيد فى عملية الإســـتمتاع بأى معيار ، بأن يكون ما يستمتع به أثناء عملية التـــذوق ، يعكـــس شـــيئا مـــن خصائص الطبيعة أو الكائن الحى مثل « **التنفس** » أو « **الحركة** » أو « **التوازنات** » أو « **الإيقاعات** » .

ويمكن ملاحظة التماثل فى تركيب الجهاز العضوى ، كما أن الإنسان مزود بما يضمن له إعادة التوازن والإستواء ، وللعقل أيضا ميل نحو التركيب ، ونحـــو تأليف الكليات من الجزئيات والعناصر ، ونحو صنع النظام من الفوضى ، رغبـــة فى توفير « **الكل المنظم** » ، وذلك ما يفسر أحيانا ، ميـــل المتـــذوق نحـــو بنـــاء الصورة الناقصة ، وتفضيله للإستمتاع بتأمل التركيبات التى يخلقها بغريزته .

ومن المؤكد أن للطبيعة دور فى تشكيل محتوى الموضوعات الجمالية ، بل تساهم فى تكوين مشاعر الرضى أو النفور . وقد يعثر المرء فى اختلاف الليـــل والنهار ، وفى اختلاف فصول السنة ، على ما يعكس الإحساس بعنصر الإيقـــاع المتوازن ، وكذلك يعثر فى هيئات الشمس والقمر على ما يزوده بأشكال الدوائر .

وهناك تنويعات من الأصداف والنبات والتراكيب ، تصبح مصـــدرا فـــى رســـم الزخارف ، بل أن نشأة التصميم الهندسى ذاته قد ترجع إلى مسألة الشد المركزى وللجاذبية ، وكذلك تقدم الطبيعة للفنان المعانى وإشارات الرموز .

يقوم حكم الذوق فى مفهوم « **كانط** » على أساس المبـــادئ الأوليـــة إذ أنـــه يستقل عن الانفعال والجاذبية . ويفترض كانط أنه رغم تميز عمليـــة الإســـتمتاع بالجمال بطابعها الذاتى ، إلا أن « **الجميل** » يتميز بقدرته على « **الإمتاع** » ، فذاتية الجمال ترجع إلى كونه لا يكمن فى الموضوعات ذاتها ، وإنما ينشـــأ فـــى ذات المتذوق كوسيلة لتحقيق الإنسجام بين قوى النفس وملكاتها . وتدعى « **النظريـــة الذاتية** » بأن « **حكم القيمة** » يصف المشاعر الشخصية ، أما « **النظرية النسبية** » فيفترض أصحابها أن اشتراط الحكم مستوى معين من الدرايـــة والقـــدرة علـــى التمييز ، والتمتع بالذوق السليم ، قد جعل عملية الحكم لا يقدر عليها إلا المؤهلين لها . ومع ذلك فإن الجمال متوفر فيما يستحسنه المتذوق ويســـتميله نحـــوه . ولا ينتظر أن يشارك كل الناس بعضهم البعض فى وجهة نظرهم ، ولا تظل وجهـــة نظر المتذوق فى كل المرات ثابتة على حالها . فلا ينعزل الجمال عن المعرفـــة والعادات العقلية التى يدرك بها المتذوق الجمال .

وفى القرن الثامن عشر شغل الفلاسفة بمشكلة البحث عن تفســـير لأحكـــام الذوق التى كشفت عنها مؤلفات « **كانط** » و « **بوملر** » ***Baeumler*** ، لقـــد كـــانت أبحاثهم تدور حول مسألة التذوق والإبداع ، غير أن هذه المؤلفات كـــانت تقـــدم تحليلات متعالية للحكم ، ولتفسير تلك المسائل نظريا . أما « **بوملر** » فيرجع نشـأة « **علم الجمال** » إلى نشأة الوعى الفلسفى بقضية تجربة التذوق ، على أساس أنـــها

تمثل تجربة إحساس . وقد تحول مجال الفن من هذا المنطلق فى اتجـــاه التـــأكيد على « **الذاتية المستقلة** » مما سمح لمفاهيم الإبداع والحكم الجمالى بـــأن تعمـــل بحرية أكثر ، دون أن تخضع لأية سلطة خارجية تصورية أو أخلاقية .

حكم الذوق المنزه عن المنفعة

وعندما كشف « **كانط** » فى كتابه « **نقد ملكة الحكم** » عن ميلاد نظرية النقـد الخالص لتحتل مكانة « **النظرية القديمة** » التى ربطت حقيقة الفن بالقيم المطلقة ، كانت فكرته تتركز فى استحالة العثور على نظرية للفن، وفى ذلك الوقت شـــغل بقضايا البحث عن وصف لأهم الملكات الجمالية التى يتمتع بها الإنسان ، مثـل : « **الذوق** » و « **العاطفة** » و « **التخيل** » و « **الروح** » و « **النفس** » و « **العبقريـــة** » وكلها ملكات يصعب الإحاطة بمعناها بدقة ، نظرا لكونها تتعلق بالشخصية الذاتية والفردية ، مما يتعارض فى الغالب مع المسائل التـــى يمكـــن حلـــها باســـتخدام المناهج العقلانية و الإستنتاجية . وقد استعاد الرومانسيون شـــيئا مـــن النظريـــة « **الكانطية** » متمثلا فى مفهومهم عن « **العبقرية** » .

كان « **كانط** » قد استخلص ثلاث ملكات أساسية هـــى « **ملكـــة المعرفـــة** » و « **ملكة الرغبة** »و « **ملكة الإحساس باللذة** » . وقد ناقش مسألة وجود مبـــادئ أولية تسبق عملية الإستمتاع بالجمال ، إذ أن هذا النوع من الحكم الجمالى يتمـــيز بفرادته وتعبير عن الشعور الفردى ، ولذا يصعب التأكيد على مصداقية الحكم فى مجال الشعور باللذة ، نظرا للطابع الذاتى لهذه العملية ، ومع ذلك فقـــد وصـــف « **كانط** »حكم الذوق بأنه « المتعة » المنزهة عن المنفعة . وهذا الحكم لا يقوم على

أساس التفضيلات الذاتية وحدها ، وإنما يخضع كذلك لنوع من الإلتزام الأخلاقي ويتميز حكم الذوق عن حكم المعرفة ، بأن « الجميل » قد يمتعنا دون مفهوم ، لأن الصفات الجمالية لا تتوفر فى الموضوع ، وإنما تنتج عن صفات علائقية تربط الموضوع بحالة ذهنية ذاتية خاصة ، وذلك ما يؤدى فى رأى « **كانط** » إلى استحالة استنتاج حكم معرفة من حكم ذوق ، أو استنتاج الإحساس بالجمال المتولد نتيجة إضافة حكم ذوق تقييمى إلى التفكير الأولى حول الشكل . ورغم غائية حكم الذوق إلا أنه ليس لهذه الغائية هنا غاية بعينها ، لأن المتذوق يبتهج جماليا بزهرة ليس بسبب ترتيب أجزائها ، الذى يطابق غايتها ، وإنما بسبب شكل ترتيب هذه الأجزاء الذى يولد فى نفسه فكرة إمكان مطابقتها لقصد غائى . وبذا يتفق شكل الجميل تلقائيا مع مقتضيات المعرفة لدى المتلقى . وفى رأى « **كانط** » كذلك أن الجميل لا يتعلق بمجال المفاهيم نظرا للطبيعة الذاتية للأحاسيس الخالصة التى تختلف عن التحديد فى إحكام الفهم . ويتحقق الإنسجام بين ما هو حسى وما هو معرفى عن طريق « **الحدس** » الذى يعتبر ملكة مستقلة للأحاسيس . وبواسطة « **التخيل** » يتم التأليف بين الأحاسيس فى مجال موحد . وتأتى بعد ذلك مرحلة الفهم وفيها يتم تحديد مجال الموضوع وفقا لقواعد تجريبية مسبقة ، ويمثل الجميل هنا التوازن النوعى بين مرحلتى « **التخيل** » و « **الفهم** »بمعنى أن الجمال لا يتوفر كصفة حسية ، وإنما يقتصر مجاله على الإدراك .

ويقدم « **كانط** » أمثلة من نماذج الجمال البحت الذى يتمثل فى شكل الأرابسك الشائع فى الفنون الإسلامية وفى الموسيقى البحتة ، بل وفى أشكال السحب كذلك . أما ميل الإنسان للنظر إلى الأشياء والأحياء ، فيتأثر بفكرته عن غرضها وفائدتها فى الحياة . فقد يعجب المتذوق بقوة شجرة أو برشاقتها أو

بسرعة حركة الحيوان ، ولذلك لا يقوم جمال الأشياء بذاته منفردا ، إنما تشترك الأشياء مع قدرة الفنان على محاكاة الخصائص الملائمة ، فى تكوين إعجاب المشاهد عندما تستعرض مقدرة الفنان على محاكاة الأشياء التى تتمتع بخصائص مفيدة . وهناك نوع من الجمال ليس خالصا ولا يعتمد على غيره ، ذلك هو الجمال « **السامى** » الذى يفسر إعجابنا بالأعمال العظيمة مثل الأهرامات ، فعظمتها تتحدث عن ذاتها بذاتها ، من حيث تأثيرها التذكارى وحقيقة إيحائها بالبقاء إلى الأبد . وتشهد الإنسانية على عظمتها ، وقيمتها الجليلة ، لا تحتاج إلى تفسير أو برهان . وكذلك كاتدرائيات العصور الوسطى فى أوربا مثلها مثل « **الجبال** » توصف بالجلال .

وكان السؤال الذى شغل « **كانط** » فى مؤلفه « **نقد ملكة الحكم** » يتعلق بـ « **الملكة الفنية** » ومكانتها بين سائر الملكات ، وقد ناقش الكتاب كذلك موضوع « **الذوق** » بين النسبية والإطلاق ، وقضايا « **الجمال الخالص** » و « **الجمال النسبى** » والتمييز بين « **الجليل** » و « **الهزلى** » . أما الفلسفة الألمانية بعد « **كانط** » فقد اتبعت خطا آخر ، يتمثل فى فلسفة « **ليبنتز** » و « **باومجارتن** » ***Baumgarten*** (المثالية الميتافيزيقية) ، ثم أعقبت هذه الفلسفة النزعتان « **الوضعية** » و « **النفسية** » حيث تحررت الفلسفة الحديثة من الميتافيزيقا ومن النزعة الوصفية .

الدراسات التجريبية لقيم الجمال

أراد علماء الجمال فى المدرسة الألمانية الحديثة ، وعلى رأسهم باومجارتن تحديد علم الإستطيقا ، باستبعاد الإعتبارات الأخلاقية والمعرفية . وقد حاول أتباع « **كانط** » دراسة الحالات الطبيعية (الفيزيائية) التى تصاحب الإحساس بالإستمتاع ، وذلك حينما بحثوا فى قدرة الأشكال الهندسية على تحقيق المتعة البصرية للمشاهد . وقد شهد القرن التاسع عشر زيادة الإهتمام بالفن ، والإهتمام بدراسة العناصر التى يعتمد عليها جمال الفن ، ونظر بعين الإعتبار للعوامل المرتبطة بالجمال فى الفن ، مثل الصورة والإيقاع والرمز .

ويعد « **فخنر** » ***Fechner*** (١٨٠١-١٨٨٧) رائدا من رواد الإتجاه التجريبى فى دراسة الظاهرة الجمالية . ودراسة الأشياء التى تحدث لذة ، ولها صفات جمالية قابلة للقياس ماديا . وقد استلزمت تجاربه استبعاد الخصائص الشخصية البحتة فى مجال الأذواق الإستثنائية ، والتى فى رأيه قد تفوق استخلاص العلاقات الضرورية التى تمثل طبيعة الأشياء . وقد اقتصرت دراساته على الأشكال الهندسية البسيطة مثل المستطيلات والمثلثات والمستقيمات والنقط .

وقد قام « **فخنر** » بإجراء تجاربه على مجموعات من المشاهدين للتعرف على التأثيرات المختلفة للشكل الهندسى الواحد مثل المثلث أو المربع . وهكذا أسس « **فخنر** » علم الجمال الذى يقوم على الإحصاء الجمالى ، حيث عرف بعد ذلك بـ « **الكم الإعجابى** » للأشكال ، وذلك ما يكشف عنه مؤلفه « **فى علم الجمال التجريبى** » الذى صدر عام ١٨٩٧ ، ووضع فيه الجداول الإحصائية

والبيانية ، لتعيين القطاع الذهبى فى وحدات من الجمال المحسوس ، وقد أجـــرى فخنر تطبيقات على قانون الإنسجام أو البناء القوى للشكل ، وفى رأيه أن الكـــم الإعجابى لأذواق المشاهدين ، هو الكم الذى يحوز إعجاب الغالبية ، وذلك يعنـــى دراسة الجميل دراسة قياسية أو استقرائية ، مثلما يحـــدث فـــى منـــاهج العلـــوم التجريبية ، وقد استخدم فخنر تلك المناهج فى بحوثه لقياس شدة اللذة الجماليـــة ، ومثيرات الإحساسات الذاتية على أساس أنها حالات موضوعية . أما « **هارتمان** » ***Hartmann*** فيدعى أن للفن أهدافا أكثر سموا مـــن مجـــرد تحقيـــق التكـــافؤ ، أو التوازن ، لأن الفن تجسيد جمالى للتعبـــير عـــن الأفكـــار التـــى تضمنتـــها الموضوعات .

وفى القرن التاسع عشر ظهرت آراء « **ليبس** » عن تاثير الأشكال الهندسـية على المتذوق ، على أساس أن جمالها ينحصر فى ترجمة خطوطها ، إذ يوحـــى الشكل الرأسى بالإندفاع إلى أعلى ، والشكل الأفقى بـــامتداده يمينـــا ويســـارا . والحقيقة أن مثل هذه الترجمات تتميز بأنها ذاتية ومباشرة ، فـــالمتذوق يســـتمتع بالإحساس بالقوة والنشاط اللذين ينعكسان نتيجة لتأمله للخطوط الرأسية . وفـــى رأى **ليبس** أن المعبد الإغريقى يعكس معنى ويجسد تاريخا ، يمكن ترجمته أثنـاء تعاطف المتذوق مع هذا المعمار رمزيا ، لأن إحساس المتذوق الذاتـــى يتحـــرك من خلال رؤيته للأشكال ، فيشعر ببعضها خفيفة ، أو أنيقة ، أو يشعر ببعضـــها الآخر تنحنى أو متعبة أو قاسية أو حادة أو متدفقة . وهكـــذا لا يصبـــح التـــأثير الجمالى ناتجا عن التأثير البصرى ، وإنما ناتجا عـــن الفكـــر الخيـــالى ، أثنـــاء ممارسة المتذوق لتجربة تعاطف رمزى مع الأشكال . أما مبدأ الوحدة مع التنـوع فى رأى « **ليبس** » فيرجع إلى شعور المتذوق بالروح الحيوية التى تشـــيع بيـــن

الأشكال . والمتذوق فى رأى « **سبنسر** » ***Spencer*** (١٨٢٠-١٩٠٣) يستوحى أثناء رؤيته لشكل معين ، أشكالاً أخرى قد اعتاد رؤيتها فى بيته ، فيبدو له مبنى كاتدرائية قوطية من الداخل مثل طريق تحيطه الأشجار العالية وقد تشابكت أغصانها من أعلى .

وكان عالم الجمال الإنجليزى « **رسكن** » ***Rusken*** قد قام فى مؤلفه ***Modern Painters*** بدراسة المبادئ العامة للفن الجميل ، وحاول تطبيقها على أعمال المصورين . وكان يعتبر الطبيعة هى النموذج الأول للفنان ، وأن الجمال فى الفن يستند إلى مبدأ تقليد أشكال الطبيعة . وقد ذكر فى ذلك بأن الخشخانات فى العمود الإغريقى ترمز إلى لحاء الشجر ، وهكذا يكتسب الفن قيمة الحياة .

وقد استخدمت التناسبات التى يحكمها نظام معين لتحقيق التوافق ، وذلك بتكرار وحدة قياسية معينة ، تقوم على علاقة حسابية أو هندسية ، ومن الأساليب العددية ، استخدام « **المديول** » الذى يشيع فى العمل الفنى كله نسبة ثابتة ، مثل ٢/١ أو ٣/١ من الإرتفاع ، لكل عنصر من عناصر العمل ، وبتكرار مقياس معين كوحدة أساسية ، أو بتكرار مضاعفاتها ، يمكن التحكم فى تحقيق الوحدة الشاملة بين قياسات كل عناصر العمل . وهناك كذلك التخطيطات الهندسية ، وذلك بانطباق الشكل الغالب على تكوين العمل الفنى على أضلاع أو أقطار الشكل الهندسى ، مثل المثلث أو الدائرة ، أو على النقط الأساسية فيه .

والواقع ان الفلاسفة التجريبيين يرفضون الإدعاء بـ « **الطبيعة الأولية للقيمة** » ، إذ أن القيمة فى نظرهم تمثل موضوعا قابل للتجربة ، وأحكامها لا

تختلف عن الأحكام العلمية التى تستند إلى الإختبار ، كما أنه ليس هناك شىء فى القيم الإنسانية نهائى .

وقد أراد « **هوجارت** » وهو من فلاسفة القرن الثامن عشر التجريبيين ، أن يميز بين الشعور الجمالى والمنفعة ، فكشف فى كتابه « **تحليل الجمال** » (١٧٥٣) عن تفضيله للخط المتموج أكثر من الزوايا ، وكان يعتبر الطبيعة المصدر الوحيد للحكم على الفن ، ولذلك يدعو إلى تأمل الطبيعة ومحاكاتها وإدراكها حسياً ، من أجل رؤية الشىء من خلال الإحساس به باطنياً ، وللتوصل إلى حقيقته باستخدام معايير الجمال ، مثل « **التناسب** » و « **التنوع** » و « **البساطة** » . وذلك ما يوضح تأثر « **هوجارت** » بنظرية أرسطو الجمالية ، وبخاصة عندما يربط الجمال بمعايير التناسب والوحدة العضوية وبالشعور بلذة المحاكاة لذاتها ، وكذلك عندما يخضع الفن لمعايير عقلية . أو يشترط فى عملية الإحساس الجمالى توفر عامل التنوع ، بدلاً من التماثل والتكرار ، اللذين قد يصيبا المتذوق « **بالملل** » ، أما البساطة فى نظرية هوجارت فتتوازن مع حالة الشعور « **بالتعقيد** » التى تصادف المتذوق أثناء تتبعه لإتجاهات الخطوط المتعرجة والمنحنية ، مما قد يبعث فى إحساسه شىء من النفور كلما ازدادت تعقيداً ، حينئذ سوف يتطلب الأمر إضافة عنصر الإنسيابية بين الخطوط ، فى محاولة استعادة عنصر الرشاقة ، لجذب انتباه المتذوق جمالياً ، ولضمان الإستمتاع بتتبع الإنحناءات الخطية فى اتجاهات الحركة على سطح العمل الفنى . أما « **الضخامة** » كصفة جمالية فتتصف بها الموضوعات الشاهقة الإرتفاع، إذ تشعر المتذوق بالرهبة والوقار ، وذلك يحدث فى حالة تأمل المعابد الشاهقة والأعمدة الضخمة ، غير أن التناسب ، سوف تصبح له أهميته الجمالية عندما يراعى فيما بين الأجزاء .

أما « **دافيد هيوم** » (١٧١١-١٧٩٦) فيميز « **حكـــم الـــذوق** » علـــى أنـــه تجريبى ، ومحدد بمفاهيم ، كما يستند إلى مبدأ الإجماع المعيارى الذى يقوم على أساس ثقافى . وحينما تظهر مشكلة الصراع بين القيـــم فـــى إطـــار التغـــيرات الاجتماعية والثقافية ، فسوف يصبح من الممكن التخلى عـــن القيـــم التقليديـــة ، وظهور قيم جديدة، تتوافق مع العصر ، وسوف يحاول كل عصر أن يبرهن على صحة معتقداته .

قيم الجمال فى العصر الحديث

الدقة ـــ الآلية ـــ التبسيط ـــ الاختزال

ويربـــط الفليســـوف « **آلان** » ***Alain*** (١٨٦٨-١٩٥١) بيـــن « **الفـــــن** » و « **الصناعة** » و « **الإبتكار** » ، وعنده تحقيق العمل الفنى المبتكر يعد المضمـــون الحقيقى للفن . ويعرف « **آلان** » الفنان بأنه « **الصانع العبقرى المبتكر** » وســـحر العمل الفنى يكمن فى رأيه فى أعماق المادة والواقع . إذ أن المادة فـــــى العمـــل الفنى هى السبيل إلى إبراز إبداع الفنان ، وهى الدليل على قيمة الإبتكارات ، أمـا العواطف فتعود إلى العشوائية . ولذلك يستبعد « **آلان** » لعبة الخيال والحلم مـــــن العمل الفنى . ويطلب من الفنان أن يبحث عن الفكرة المرتبطة بصميم موضـــوع عمله ، من أجل تنظيم العمل وتنظيم المادة ، على أساس أن المادة هى مدرســـة الفنان . والفنان يتعامل مع المادة تبعا لشروطها ، أما صياغة المادة فهى تمثـــل سر جمال وروعة العمل الفنى . ولقد احترم « **آلان** » قيمة « **العقل** » الذى يمثـــل الوضوح والإنسجام مع الواقع ، وكذلك يعنى قوة الإرادة . والجميل يعنـــى هنـــا « **الملائم** » أى الذى يلائم مشاعرنا ، ويقترن الجمال دائما بالإنســـجام والتوافـــق

حيث تتكيف النفس وكذلك الجسد ، مع إيقاعات الفنون وبريقها . ويتحقق الإبتكار من خلال العمل فى الطبيعة والواقع ، فتنطلق الأفكار مع تغلب الفنان على صلابة المادة . ويرفض« آلان » الحدس كمبدأ للفن ويربط بين كل من القيم الجمالية والقيم النفعية .

وهكذا انتصرت فى العصر الحديث جماليات الآلة ، على أساس أنها امتداد لليد الإنسانية ، وبدأ العالم الغربى يقدر القيمة الجمالية لمنتجات الآلة ، كما ظهرت منذ ذلك الوقت مصطلحات ومبادئ جديدة فى عالم القيم الجمالية ، ومن أشهر هذه القيم : « **الدقة** » ***Precision*** و « **البساطة** » ***Simplicity*** و « **الإقتصاد** » ***Economy*** ، وأزيحت قيم أخرى كانت سائدة قديما مثل « **الندرة** » و « **الغلو** » . لقد قدم عصر التكنولوجيا والإنتاج الإقتصادى مبادئ وقيم الآلة ، التى أصبحت توجه الذوق ، وفى ضوء الإعتقاد فى القيم الجديدة ، ظهرت الاستخدامات المعاصرة فى فن التصوير ، مثل تقنية التلصيق ، ومذهب « فن العامة » . لقد ظهرت كذلك أخلاقيات وجماليات جديدة انسجمت مع عصر الآلة ، تلك الآلة التى وفرت كثيرا من العناء الذى ارتبط بالحياة ، فى اعتمادها على الجهد الإنسانى .

والواقع أن النزعة التبسيطية ترتبط بجماليات العصر الحديث (شكل - ١٧) ، فهى فى الأصل تعد مبدأ وظيفيا يستند إلى نتائج البحث العلمى . ثم أصبحت تفسر كمبدأ عام وجمالى ، يعبر عن مثل أعلى يتعلق بالفن فى العصر الحديث ، فهناك مبدأ البساطة والفعالية الذى طبق على صناعة الأثاث والأوانى والأدوات ، إضافة إلى اعتبار التبسيط والفعالية من المبادئ الجمالية فى العصر الحديث . وأى اتجاه شعبى فى عصر معين ، بالنسبة للفن أو السياسة يتكيف لا

إراديا فى شخصية الفرد ، مثلما يتكيف فى العمل الفنى . وسوف يختفى نسبيا هذا الإتجاه غير الإرادى مع كل محاولة للتأكيد عليه إراديـــا ، أو بفعـــل عنصـــرى الصيغة والفكرة . أما « **الفن المجرد** » فيمثل الصيغة البحتـــة أو الحـــد الأدنـــى للمضمون .

أن الفن الذى يقدم صورا خالصة أو تركيبات مطلقة من شأنه أن يستند فـــى تفسير أهمية ظاهراته رجوعا إلى الأفكار الغيبية أو العدمية ، وقد اتخذ « **جـــون ديوى** » *John Dewy* موقفا مختلفا إذ أن الفن عنده يمثل تنمية طبيعيـــة للدوافـــع الإنسانية ، ويعمل على تنمية الميول التى تشتمل على أفعال الإنسان والارتقـــاء بها . وأن تميز التجارب الإنسانية بالطابع الجمالى يتوقف على مـــدى تماســـكها وكفايتها . وليست الصفة الجمالية عند ديوى « **دخيلة على التجربة** » وإنما هـــى النتيجة الطبيعية لتنمية خصائص التجربة ، إلى حالة التكامل والشمول . غـير أن هذا التعريف قد جعل التجربة الجمالية لا تتميز عن الحياة الإنسانية ، وقد جعـــل « ديوى » غاية الفن فى الكشف عن التميز ، لا تتعارض مع تركيز الفن على مـــا هو كلى ووجدانى . وتركيز نظرة الفنان على الأشياء باعتبارها متميزة ، وتمثـــل ذاتها ، يحولها إلى موضوعات جمالية ، غير أن هذه الأشياء تبقى علـــى صلـــة بالوعى ، وبحيث لا يتلاشى مضمونها ، فلا يتخلص الشىء من ارتباطه بالأشياء الأخرى ، وارتباطه بالمتذوق ، حتى ولو تحول إلى موضوعات ذات طابع كلـــى من الناحية الفنية ، ولا توجد تجربة فى رأى «**ديوى** » خالصة تمامـــا . وهكـــذا يتحول الشىء إلى موضوع جمالى بالتأكيد على تميزه وتفرده . وتمنح التجربـــة الجمالية تميزها عندما تتنزه عن الغاية ، ويبدو المتذوق أثناء استمتاعه بالجمـــال وكأنه قد عاد إلى التعرف على الشىء الماثل أمامه ، وفقا لطبيعة هذا الشىء ، ثم

يستغرق فى هذا الشىء ، ومع مرور الوقت تصبح اهتماماته أكثر شمولا ، وفى البداية يكون الموضوع الجمالى مجرد حقيقة ، أما مع مرور الوقت فتتحول الحقيقة إلى واقعة وقيمة .

وعندما يعثر الفنان فى موضوعه الجمالى على معنى كلى كحصيلة لتجارب قام بها ، يحاول أن يلقى ضوءا عليه فى عدة تميزات . ويتطلب الأمر من جانب الفنان ، أن يجتاز الوسائل المعتادة فى النظر ، ويتحدى القيم الراسخة فى مجال الحياة الجمالية ، بأن يبعثر الموضوع الجمالى ، وينتقى منه ما يؤكده ، ويفاضل بين اختياراته ، ويعيد ترتيبها بما يكسب الموضوع هيئة غير معتادة . وفى نفس الوقت يجعل المتذوق أكثر قربا من طبيعة الشىء فى ذاته . وبهذه الطريقة يتناول الفن الأشياء من العالم المألوف فيحرف فى الوسائل المعتادة للنظر إليها وتفسيرها ، وفى الغالب يضحى الفنان بجوانب معينة من التجربة ، من أجل التركيز على الجوانب التى تتعلق باهتمامه . وكذلك يفعل المتذوق ، لأنه فى الرؤية الجمالية يتم التركيز على تميز الأشياء مع التجاهل النسبى لمضمونها واتصالها بالأشياء الأخرى ، وتظهر للفنان الأشياء بصورة غير مألوفة ، غير أن مزيدا من الغرابة تؤدى إلى مزيد من البلبلة بالنسبة للمتذوق ، من خلال تعقيدات زائفة .

أن عملية إدراك التميز الذى يعرضه الفنان من خلال عمله الفنى ، تتطلب توسيع آفاق الرؤية لدى المتذوق ، وتبديد أسلوبه المعتاد الذى يعتمد على القوالب . ويركز الفنان على الجوانب التى اكتشفت ، ويغير أو يلغى باقى الجوانب ، حتى لا تتدخل بوضوح ، فيما يود التأكيد عليه ، بالرغم من أهميتها

من الناحية الواقعية . فقد يركز الفنان فى عمله الفنى على « **الفخامة** » أو على « **البساطة** » أو «**الخشونة**» أو « **الهيبة** » أو « **الانطلاق** » ، وغيرها من الخصائص . فإن الفن يقدم للمتذوق شيئا من جملة تجربته ، غير أنه يقدم الجانب الأكبر من تميز الأشياء ، الذى تفتقر إليه التجارب العادية للإنسان . ويمكن للمتذوق فى هذه الحالة أن يكتشف جوانب لم يعيرها اهتمامه فى السابق ولم يلاحظها .

كان « **جون ديوى** » قد قام بتطبيق التحليل التجريبى تطبيقا بلغ عنده الذروة فى محاولته تحليل النشاط الفنى ، وإظهار كيف تستمر الفنون والمتع الخيالية مع اهتمامات الحياة اليومية . وأن تجربة الفنان والمتذوق ليست أقل ذكاء وارتباطا بالمجتمع من التجربة العلمية والتكنولوجية . وقد أظهر « **ديوى** » كيف يرتبط الإستمتاع بالغايات ومتابعة المقاصد ببعضها . وعلى الفن أن يحافظ على الإتصال بين أشكال التجربة .

التذوق كتجربة وجدانية

كان أصحاب المدرسة الانطباعية فى النقد الحديث ، قد استندوا إلى مفاهيم برجسون عن « **الحدس** » وعلاقته بالتأمل والإبداع الفنى والتذوق . وقد أنكروا إمكانية تطبيق فكرة المنهج فى دراسة عملية التذوق ، وأكدوا على أهمية عنصر الانفعال والقبول النفسى فى تلك العملية ، انطلاقا من مبدأ أن إعجاب المتذوق بجمال الفن ينتج عن التأثر الوجدانى ، رغم عجزه عن فهم العمل الفنى منطقيا .

ولهذا اقترح النقاد الإنطباعيون دراسة « **الجمال** » وجدانيا أو شعوريا دون محاولة تحديده .

ويثير الفنانين أحيانا معانى الموضوعات والقيم والعواطف والتأملات التـــى تبعثها فيسعون لإبراز أنفسهم فى الأشياء ، أو إلى استيعاب الأشياء فى ذاتـــهم . وبالرغم من أن أى تجربة تمثل نوعا من الإلتقاء بين الإنسان والعالم ، ولا يمكن إختفاء طرقها تماما ، فإن لـــهذه الميـــول أهميـــة ، أمـــا « **ســيزان** » *Cezanne* (١٨٣٨-١٩٠٦) ، و« **فيرمير** » *Vermeer* (١٦٣٢-١٦٧٥) فإنهما لم يعيرا قدرا كبيرا من العواطف والأحلام فى أعمالهما ، بينما يكاد يقنعنا كل من « **الجريكـو** » *El Greco* (١٥٤٨-١٦٢٥) و« **فان جوخ** » *Van Gog* (١٨٥٣-١٨٩٠) بأنـــهما يعرضان الأشياء من أجل أن تظهر مثلما بدت لـــهما ، أى بإضافـــة ذواتـــهما ، ونظرتهما ومشاعرهما للموضوع (شكل - ١٩) .

يفهم « **الجمال** » أحيانا على أنه يتمثل فى إعادة بناءات معينة للواقع علـــى أساس صفة الجمال ، بحيث تثير فى المتذوق انفعالا معينا . إذ أن نشاط الفنـــان يتميز بطابع التركيز ، على عكس العالم الطبيعى الذى يحصر مهمته فى دراســة الظواهر عن طريق تحليلها ، ولذا نجد الهدف من نشاط الفنان يهدف إلى إعـــادة خلق الموضوعات جماليا ، وكذلك بالنسبة للناقد الذى يحـــاول إخضـــاع مادتـــه للتحليل ، إلا أنه يعيد خلق مادته خلقا « **جماليا حدسيا** » فيقدر قيمة هذه المـــادة ، مثلما يفعل المتذوق ، أثناء تأمل لوحة أو الإستماع لقطعة موسيقية . وقـــد يلجـــأ الفيلسوف إلى تعريف القيمة الجمالية ، من خلال فكرة مجردة مثـــل « **الوحـــدة** » و « **الإنسجام** » ، غير أن الوحدة والإنسجام ليستا هما « **القيمة الجمالية** » ولا هما

السمات التى تحدد « **الجمال** » ، فإن الحكم ينبغى أن ينصب علــى العمــل فــى كليته . لأننا عندما نصف العمل الفنى بــ « **الجمال** » نشير بذلك إلى التــأثيرات المتبادلة مع بعضها ، ليس فى البناء الشكلى فحسب ، وإنما فى العلاقة بين البنــاء والعناصر الأخرى كذلك ، مثل المادة والتعبير والموضوع .

نسبية القيم الجمالية

أما النظرية الذاتية فترى أن الإشارة إلى قيمة موضوع من الوجهة الجمالية لا يعنى الإشارة إلى سمات موضوعية ، وإنما يعنى أن المتلقى يصف مشاعره . وقد كان « **دوكاس** » ***Ducasse*** ، يرجع الأتفاق بين الناس فى استمتاعهم بجمــال أعمال الفن ذاتها ، أو كون الناس متشابهون فى تكوينهم ، إذ يعتقد بالنسبة للذيــن لهم تركيب متماثل ، أنه يمكن التوقع بالطريقة التى سوف يستجيبون بــها نحــو العمل الفنى . ومع ذلك فالناس يستجيبون فى العادة على نحو مختلف ، كمــا أن مشاعرنا لا تكفى للحكم على قيمة العمل الفنى جماليــا ، لأن التقديــر يتطلــب الإستناد إلى التبرير . وقد اتخذ بعض الفلاسفة طريقــا وســطا بيــن النظريــة الموضوعية بتقديرها للقيم المطلقة من ناحية ، وبين التفضيلات التى تفتقد إلــى التبرير من ناحية أخرى . وعرفت نظريتهم بــ « **النسبية** » ، وفى هذه النظريــة ليست « **القيمة الجمالية** » سمة مطلقة ، وإنما هى بمثابة سمة تنتمى إلى شــىء ، وتظهر كنتيجة لإلتقاء المشاهد بهذا الشىء . وبالتالى تتوقف قيمة الشــىء علــى إدراك المشاهد . ورغم إشارة « **القيمة الجمالية** » إلى متعة المتــذوق إلا أنــه يمكن تقديم التفسيرات التى تؤيد حكمه . وذلك ما يوضح سبب تحليل النقاد للعمل الفنى بطريقة نقدية . ومن هنا تفسر قابلية القيم للتغير نتيجة لإختلاف المســتويات

الثقافية والبيئية ، بل تتوقف على اختلاف الحالات المزاجية ، وقــد يقــدم ذلــك تفسيرا للإختلاف فى الحكم على قيمة العمل الفنى بين الأشخاص المختلفين فـــى التكوين الثقافى وفى مستوى نموهم التذوقى .

وما يجعل من عملية تحليل الأعمال الفنية مهمة معقدة ، هو ذلـــك الـــثراء الذى تتسم به هذه النوعية من الأعمال .إذ يكشف العمـــل الفنـــى عـــن ســـمات مختلفة ، وعن قيم متباينة ، وليس باستطاعة المتذوق أن يضم كـــل التفســـيرات حول العمـــل الفنـــى فـــى نظـــرة واحـــدة . فقـــد يفـــهم « **بيكاســـو** » ***Picasso*** (**١٨٨١-١٩٧٣**) على أنه فنان « **حالم** » أو « **عابث** » أو « **متهكم وساخر** » غـــير أنه من الصعب قراءة أعماله الفنية على أنها تمثل كل هذه السمات التعبيرية فـــى نفس الوقت . وهكذا تبدو الأعمال الفنية قد تميزت بغاية التعقيد . وهى فى نفـــس الوقت متعددة القيم ، وقد يجد المتذوق فى كل تفســـير رؤيـــة يمكـــن اعتبارهـــا « صحيحة » . وقراءة العمل الفنى بطرق مختلفة وسيلة للكشف عن القيم المتعددة التى يتضمنها ذلك العمل ، ومن الواجب أن نضع فى اعتبارنا هذه الحقيقة أثنـــاء عملية تقدير العمل الفنى ، وكذلك ينبغى احترام التفسيرات الأخرى التـــى تقـــوم على معرفة . والحقيقة أن تجارب المتذوق مع أشياء معينة دون أخرى يرجع إلى اتجاهاته الذهنية وقدراته الانفعالية . والشخص الذى يدعى أنه يحـــب كـــل مـــا يصادفه لا يتمتع بذوق سليم . وللمتذوق الحق فى تفضيل الأعمال الأكثر ملاءمـــة له وتكون أقرب إلى ذوقه .

وتتوقف القيمة الجمالية فى « **النظرية النسبية** » علـــى اســـتجابة المشـــاهد للقيمة ، المتوفرة فى الموضوع الفنى الذى يتميز بقدرتـــه علـــى خلـــق القيمـــة

الجمالية ، غير أنه لا يكتفى فى هذه الحالة بإثارة الاستجابة فى وجدان المتذوق ، وإنما يتطلب الأمر التنبؤ بهذه الإستجابة فى المرات الأخرى . إذ يفترض وجـود سمة دائمة يتصف بها العمل الفنى الجميل . أما التحليل النقدى فضرورتـه فـى تأكيد حكم القيمة الجمالية . إذ يشار إلى ما يمكن ملاحظته من السمات المتوفـرة بالفعل فى العمل الفنى وتسبب الإحساس بالقيمة .

أما « **فيجوراى** » ***Feugueray*** الذى يرجع إلى عصر النهضة ففى رأيـه أن الفن يعتمد على رؤية شخصية ، إذ أن معايير الجمال غير ثابتة بسـبب اعتمـاد الفن على معايير الذوق من أجل الحكم على الجمال . ويعتبر فيجوراى أن الفـن انعكاس لتاريخ الإنسانية على أساس أن كل حضارة يقابلها ازدهار للفن ، ويصبح الفن أداة للتعبير عن المبادئ التى انتشرت فى تلك الحضارة .

أن ما يعرضه الفنان من خلال عمله الفنى هو التميز الـذى أدركـه عـن طريق التأمل ، فعبر عنه ليصبح حقيقة مجسدة ، من شأنها أن تبدد التصـورات السابقة للمشاهد . وهكذا لا تصبح الأشياء مجرد حقائق ، وإنمـا تصبـح قيمـا كذلك ، إذ أن الإنتباه فى هذه الحالة يتشكل من مزيج من العنـاصر الوجدانيـة والمعرفية والجمالية .

وإذ يعجب المرء وبطريقة تلقائية ، بشىء فى محيط رؤيتـه ، يبـدأ فـى التركيز على التميز الذى يقدمه . ويشترط فى عملية التذوق أن يتوفر فى العمـل الفنى عنصر الفرادة فى التناول اللونى والملمسى ، وفى فـهم قواعـد التشـكيل المستخدمة وعلى المشاعر التى تثيرها .

أما مسألة تقبل المتذوق لموضوع العمل الفنى فتتوقف على مواءمتـــه مـــع أنماط تجاربه ، أو مع عاداته الإدراكية ، العقلية والعاطفية ، ويتوقف كذلك علـــى مقدرته فى استيعاب قواعد التشكيل التى استخدمها الفنان . أما إذا تعذر اكتشـــاف ما يميز عالم العمل الفنى أو اتصفت عملية الإدراك بالإبهام ، فسوف يؤدى ذلـــك إلى تعطيل عملية الإستمتاع الجمالى .

ويمكن أن ترتقى محاولات تعديل موقف المتذوق من العمـــل الفنـــى إلـــى مستوى الفعالية . فقد يعدل نظرته فى نظام القيم التى تم تعديلها فى السابق . وفى الغالب يفهم الناس التميز على مستوى التقبل ، فيكتفون بالتعرف علـــى الأشـــياء دون محاولة إدراك طابعها الداخلى . أما دور الفنان فهو محاولة اخصاب رؤيـــة المتذوق الفنية ، من خلال تجسيده لرؤياه عن العالم ، تلك الرؤية التى نفذت إلـــى ظاهر العالم وباطنه ، بحثا عن التميز . وقد أجمع كل من كروتشة وتولســــتوى وكولنجوود على تعريف الفن على أنه تعبير عن عاطفة أو مضمون إنسانى .

ومنذ تحول الفن إلى مجال التعبير عن أفكار الفنان من خـــلال الطبيعـــة ، فسح المجال لتدخل العنصر الذاتى ، وأثناء محاولة الفنان تسجيل التـــأثير العـــام الذى ينطبع فى نفسه من خلال ممارسته للعمل الفنى . ويعبر « **كلـــود مونيـــه** » *Claude Monet* (١٨٤٠-١٩٢٦) من خـــلال لوحاتـــه عـــن ذاتـــه ، وكـــان مهتما بطريقة تركيب الألوان ، فرسم الضوء من منطلق اعتقاده فى كون العـــالم يمثل « **مملكة نور** » . وفى لوحته « **امرأة فى حديقة** » (١٨٦٦- متحف اللوفر - باريس) يتضح اهتمام الفنان بعنصر اللون ، ومحاولاته إبراز الإنطباع المباشـــر

عن الطبيعة والتأكيد على عاملى الإضاءة والجو . لقد صنع عالما مكتفيا بذاته من التركيبات اللونية ، يتابع من خلاله تأثير التحولات الضوئية والجوية .

لقد عثر الإنطباعيون على شكل يلائم حساسيتهم الفائقة تجاه تصوير المناظر الطبيعية . وكانوا يعتمدون على التجربة التلقائية فى رؤية الواقع ، وقد شكلوا صورهم على أساس انعكاسات الضوء ، وليس باستخدام الظل والنور . وظلوا يؤثرون الضوء على سائر العناصر لتمثيل مظاهر الطبيعة ، حتى أصبح الضوء هو المدخل للمتذوق من خلال أحاسيسهم (شكل – ١٥) فبدوا يستغنون عن الخوض فى عالم الخيال باحثين على صور تعكس تلك الأحاسيس . وقد استطاعت الإنطباعية أن تعرض لونا من الشكل الكامل ، يقوم على كمال التعبير وليس على تمثيل الأشياء . أما « **كلود مونيه** » فقد اتجه إلى التعبير عن نبض الحياة فى الأشياء ، من خلال التعبير عن نفسه ، وكان يؤمن بفاعلية النبض الضوئى ، ويعتبره كل شىء فى الفن .

إن « **التعبير** » يمثل العنصر الإنسانى فى العمل الفنى ، ويمثل الصلة القوية التى تربط بين الفنان وعمله الفنى ، ونحن نشعر بما يهدف إليه الفنان إذا ما توصلنا إلى استيعاب تعبيره الفنى . وقد جاءت « **النزعة التعبيرية** » فى الفن كمحصلة للشعور بالتناسق مع الطبيعة ، ونظر الفنانون إلى الفن على أنه نوع من الإندماج مع الطبيعة ، مثلما كان فى الفنون البدائية ، إذ جمعت بين الطبيعة الأولية ، والتعبير عن معانى الحياة بالرموز ، وبين الوجدان المشحون بالعاطفة . وبذلك يتجنب التعبيريون النظرة العقلية للجمال ، اعتقادا بأن النظرة التعبيرية عندما تكون مشحونة بالعاطفة تجعل المتذوق يدرك الشىء على نحو ما يظهر فى

طبيعته المادية الموضوعية ، وبذلك لا يكون الفنان التعبيرى خالقـــا لموضـــوع الجمال فحسب وإنما يصبح ناقلا لمشاعره ، التى احسها إزاء الموضوع .

ويمثل « **روبنز** » ***Rubens*** (١٥٧٧-١٦٤٠) وكذلك « **فان دايك** » ***V. Dyek*** (١٥٩٩-١٦٤١) النزعة التعبيرية فى القرن السابع عشر ، أما «**إميل نولـــده** » ***Emil Nolde*** (١٨٦٧-١٩٥٦) و « **كيرشـــــنر** »***Kirchner*** (١٨٨٠-١٩٣٨) و « **أوسكار كوكوشكا** » ***Kokoschka*** (١٨٨٦-١٩٨٠) فيمثلوا « التعبيرية » فى القرن العشرين ، والذين عمدوا إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ، مـــن أجـــل تقوية التعبير عن الأحاسيس . والفنان التعبيرى يتناول الصور على اعتبار أنـــها رموزا وعلامات سحرية ، لها معنى خاص بالنسبة للفنان ، وقد تمرد التعبـيريون الجدد تمردا ذاتيا فى مواجهة المفاهيم الجمالية التقليدية ، وقد تزعم « **بول كلـــى** » ***Paul Klee*** (١٨٧٩-١٩٤٠) الإتجاه التعبيرى الممزوج بالبدائيـــة مـــع محاكـــاة رسوم الأطفال . أما « **مونش** » ***Munch*** (١٨٦٣-١٩٤٤) فقد كشف فى فنه عـن مشاعر الواقع فى أشكال كائنات تفاجئ المشاهد بصرخاتها المفزعة .

أن الإنسان وهو يعبر عن اعتقاداته بشأن القيم يكشف عن خلقيته ، وعندمـا يعبر عن أمور تخص القيم ، إنما يكشف فى نفس الوقت عن ظروفـــه الثقافيـــة ومستواه المعرفى ، وعن تأملاته الخاصة ، وفى عبـــارة واحـــدة يكشـــف عـــن اعتقاداته . ويمكن وصف « **التعبير** » بصفة الجمال سواء اتبع المتذوق إحساســـه بـــ « **الرضى** » أو بـــ « **النفور**» ، أما الشعور بالرضى فيتحقق نتيجة التعـــاطف والمشاركة . وبفضل عبقرية الفنان يستطيع أن يجعل المشاهد يشترك بخياله فـــى الأحاسيس التى تضمنتها أعماله حتى يشعر أنه يتحدث بلغته ، وبذلـــك يضمـــن

تعاطف المتذوق معه ، مهما اختلفت أهوائهما . ويمكن للمتذوق أن يصف ما يقـع فى محيط رؤيته بأوصاف يستعيرها من مجالات العقل سواء أكانت موضوعـات طبيعية أو فنية ، ومن الشائع فى هذه الحالة أن نسمع وصفا لزهـرة أو للبحـر أو لعمارة بأنها مرحة أو حزينة أو صافية أو جليلة أو كئيبة أو غامضة ، وكأننـا قد اخترقنا الأشياء ، وعشنا حياتها ، فنقوم بحركاتها ، ونـدرك فـى حركاتـها إحساساتنا . وهكذا يميل المتذوق على أقرب تمثيل لذاته برؤيـة عمـل فنـى . وعندما يتخيل المتذوق حركة خطية مرسومة فـى منظـر طبيعـى ، إذ يتتبـع خطوطها فيصبح فى مقدوره أن يصف تلك الخطوط بأنها « **ثقيلة** » أو « **سـهلة** » أو « **هادئة** » .

وكان الشاعر « **وليم وردزورث** » ***William Wordsworth*** (١٧٧٠-١٨١٠) قد صرح أن حياته تسرى فى الطبيعة ، فـى الأشـجار والأزهـار والسـحب والعواصف ، وهو يستمتع بإحساسه بالروح الكامنة فى الحياة ، ويبتهج بتأملـه ، وبإحساسه بمثل هذه المشاعر ، وأيضا يبتدعها إذا لم يعثر عليها . وأنـه بذلـك يتأمل الطبيعة ، وكأنها كائن يحس ويتعامل مـع موجوداتـها مثـل الأشـجار والأزهار ، على أنها تحلم وتتألم . وقد تناول « **ملتون** » الطبيعة مثـل صديـق يمكن مصاحبته ، ويتميز بالهدوء واللطف ، أما الفن فهو صدى للنفس ، ويحصر « **جاريت** » مسألة الفن فى « **التعبير** » .

إن نجاح الفنان فى تحقيق مهمة إشراك المتذوق فى عملية اكتشاف عـالم الفن ، يعنى إضافة المشاهد فى نطاق اللوحة وتوسيع أفـاق الرؤيـة الإنسـانية وخصوبتها ، وفتح مجالات أخرى للتميز فى المستقبل . ولقد كشف « **بيكاسـو** »

عن مشاهد جديدة تماما ، حينما أفسح المجال أمام رؤيتنا بأبعاد غير تقليدية . لقد أصبحت قيم الفن فى أعمال « **بيكاسو** » تتمثل فى التجريد الذى يتطلع إلى كل ما هو « **فوق إنسانى** » ، وقد تناول الأشكال فى لوحاته بطريقة ، تشبه اللعب الحر ، الذى يستهدف التوصل إلى طابع كونى . وكان ينظر فى تصوره للشىء من خلال زوايا نظر متعددة . بحيث يفتت صورة الشيء إلى أجزاء ، ثم يتخذ من أحد هذه الأجزاء مركزا للأجزاء الأخرى ، فتظهر كأنها انعكاسات للجزء الأول ، وهكذا تحولت العناصر التى كان من شأنها أن تمثل العمق ، لو أنه كان استخدم قواعد المنظور ، فانتقلت إلى مسطح اللوحة . أما « **الخيال** » فكانت مهمته أن يعيد فى أعمال بيكاسو تنظيم أجزاء الشيء فى شكل . وبالطبع لم يكن الفنان الأصيل يكتفى بالصفات التجريدية فحسب ، مثل النسب والتوافقات اللونية ، وإنما كان يتطلع إلى الكشف عن شخصيته واهتماماته فى الحياة ، و إبراز مشاعره تجاه العالم من حوله ، وبذلك تفصح أشكاله عن أسلوب إحساسه . وقد قام كذلك « **فرمير** » ***Vermeer*** من قبله (فى عصر النهضة) بتقديم العالم المألوف فى صور جديدة ، فأثار دهشة المتلقى . فرغم الوسائل المعتادة التى يستخدمها الفنان فى التعرف على الأشياء ، فقد بدت من خلال لوحاته تلك الأشياء (المألوفة) أكثر تألقا .

ويلاحظ فى الإتجاه التعبيرى الذاتى ، محاولة الفنان التأثير الشخصى فى النظر إلى الحياة ، حيث الإهتمام بكل ما يصادفه الفنان لمجرد تعرضه له ، ويكتفى هنا بالتأكيد على عنف المشاعر وإثارتها فى وجدان المتذوق .

وقد أشار « **هنرى برجسون** » ***Henri Bergson*** (١٨٥٩-١٩٤١) فى كتاب « **الضحك** » (١٩٤٧) إلى أن الإنسان فى العادة لا يرى الأشياء فى ذاتها ، وإنمـــا يكتفى بقراءة البطاقات الملصقة عليها ويكتفى كذلك بوجودها ، أمـــا الفــن فـــى رأيه ، فهو ينتزع الإنسان من استغراقه المعتاد فى ذاته ، وتصبح تجربته وكأنـــها نوع من التهرب من الحياة ، إلا أنها مشاركة أكثر قوة فى هذه الحيـــاة ، ويعيــد المتذوق تحويل الموضوع الجمالى إلى قيمة ، على اعتبار أنه موضوع يصادفـــه فى الواقع ، وله معنى بالنسبة لإهتماماته ، وكذلك له قيمـــة . إذ أن الفـــن يثـــير العواطف والذكريات ، ويدفع بتخيل المواقف ، وهو عندما ينتزع المتذوق خـــارج حياته فى لحظة نجده يغمره فى لحظة أخرى بالحياة .

والحقيقة أن الفن ليس عاطفيا بحتا وليس رومانسيا خالصا ، وكذلك فـــــهو ليس مجرد حلم أو وهم ، وإنما هو يجعل الإنسان يعيـــد النظـــر فـــى أحكامـــه وتقويماته التى اعتاد عليها . ويدرك الإنسان الأشياء ويصفـــها اعتمـــادا علـــى تصوراته المجردة ، وكذلك استنادا إلى قيمه المجردة ، وتتصف سبل الإنسان فى الحياة العادية بضيق الأفق ، نتيجة لانشغال الناس بالمهام الحياتية . أما الفن فـــهو شكل من أشكال الهروب إلى الحياة الحقيقية ، وإذا افتقد الفن اســـتقلاله وخضـــع للتفسيرات العملية والعقلية ، فذلك يسبب اضمحلاله .

وقد دعى « **هنرى برجسون** » إلى اتخاذ « **الحدس** » جوهرا للخبرة الفنيـة ، على اعتبار أن الجمال مجرد « **رؤية** » ***Vision*** ليس لها علاقة بالواقع أو بـــالعقل

او بالصنعة . وبذلك تتمثل عملية التذوق فى رأيه ، فى التأمل الحدسى البحـــت ، الذى يغلب عليه الطابع النظرى الميتافيزيقى . وكان اتجاه الفن نحو « **الجوهرى** » و « **الخالص** » بالتغلغل فيما وراء الإدراك الحسى ، وبالنفوذ إلى باطن الشـــــىء وإلى جوهرة ، يتفق مع الميول البرجوازية .

أما « **برجسون** » فيرى عدم قدرة التفكير المفاهيمى على إدراك المطلـــق ، و « **الحدس** » هو السبيل إلى تحقيق التوحد بيـــن « **الميتافيزيقـــا** » و « **العلـــم** » ، بشرط أن تتخلى الميتافيزيقا عن المفاهيم الثابتة ، وتتحلى بالصور التخيلية . أمـــا الفن فهو السبيل إلى التوفيق بين العلم والميتافيزيقا ، عندما يحلق وكأنـــه شـــىء متعالى ، يتحقق مرة واحدة ، بفضل عبور الفنان للأغوار المغلقة كرائى ينكشـف أمامه « **الشىء الآخر** » .

لا يكتفى فى الفن بالإنتقال من العاطفة إلى تأمل العاطفة ، ثم إلى إبــــراز الشكل ، وإلا أصبح الانفعال وسيلة للبوح والإفضاء . والمبالغة فى تقديم الدقــائق الحياتية الخاصة ، والانفعالات والآلام الفردية هى من طبيعة الفنانين المبتدئيــن . وعلى الفنان أن يتجاوز حدود عصره بفنه ، من أجل النـــهوض بالعاطفـــة إلـــى الصورة الحدسية المحضة . فإن التعبير يمثل الرغبة والإرادة ويرتبط بـــالواقع ، وعلى الفنان أن يوائم بين الفردى والعام .

لقد كان المذهب الرومانسى بمثابة التعويض عن العنصر الروحـــى الـــذى افتقدته النزعة العلمانية ، والفكر النقدى الذى تطور فى عصر التنويـــر ، ذلـــك العصر الذى أجهز على الميتافيزيقا ، فى أواخر القرن الثامن عشر . لقد أكـــدت

الرومانسية على يد « **نوفاليس** » على الطابع المثالى للفن ، وعلى التعبير المطلق الرمزى . وتفهم التجربة الفنية فى المذاهب الرومانسية على أنها نوع من الكشف النظرى الميتافيزيقى .

وكانت نظرية التعبير فى مجال الدراسات الجمالية تمثل رد الفعل المتناقض مع النظرية التقليدية للمحاكاة ، التى حظيت بمكانة راسخة ، منذ الحضارة الإغريقية وحتى القرن التاسع عشر . وقد اعتقد أصحاب « **نظرية المحاكاة** » بأن وظيفة الفن هى : « **اكتشاف نظام الواقع ومحاكاته** » ، أما « **النظرية التعبيرية** » فتفترض أن وظيفة الفن فى « **التعبير عن ذات الفنان وعن مشاعره واستبصاراته** » . ويعتبر « **كروتشه** » *Croce* (١٨٦٦-١٩٥٢) أن الفنان يفصح من خلال تعبيره ما شعر به فى تجربته ، واستحضاره فى الوعى . هكذا يصبح الشئ الذى يعبر عنه الفنان هو إدراكه للتميز ، الذى يمثل المرحلة التى تسبق إدراكه الجمالى أى أن الفنان يجمع فى فنه بين لحظات التعبير عن مشاعره تجاه العالم والحياة . ويصبح موضوع الفن هو الطابع المشخص والإدراك المباشر الذى يبدأ منه الفنان بحثه عن التميز والكلية .

وقد يلتقى المتذوق مع موضوعات من الفن والطبيعة ، تمنحه صورا متميزة ، يمكن إدراكها بسهولة فتستأثره ، وتشبع فيه الإحساس بالغبطة ، دون أن تثير اهتماماته بالتعمق فى مضمونها . وفى أحيان أخرى يدرك المتذوق صورا أخرى متخيلة من موضوعات فنية أو طبيعية غير واضحة ، غير أن الأنواع العرضية أو المؤقتة من الفن ، التى قد ترضينا بسرعة ، وبشكل مباشر ، سرعان ما يتلاشى أثرها . إذ قد نعجب بخصائصها الحسية أو بملائمة معانيها لنا فى

سهولة ، ولكنها لا تترك فينا تأثيرا عميقا ، ولا تغرينا بإعادة النظر إليها مـــرات أخرى ، وذلك ما يميز الفن السامى عن الفن الضحل . وهناك فن يشعر المتــذوق بعد الإنتهاء من التعرف عليه ، باكتسابه شيئا ليس بـــالقليل . وكذلـــك نصـــادف أعمالا فنية تتحدانا بتأثيرها ، كما أن أثرها يظل يدعو المتذوق دائما من أجـل أن يبذل جهدا ، لكى يكشف أسراره ، لأن لمغزاه معنى كلى يمس الأعماق ، وهـــو يحدث تغييرا فى وسائل إدراك المشاهد.

وعادة تبعث فى المتذوق التميزات التى يصادفها فى موضوعـــات الفـــن ، شعورا بالغبطة ، وتدفعه إلى إعادة اكتشافه دائما . والفنان يتميز بمهارته الفائقـــة فى صياغة مادة عمله ، وفى مقدرته فى التعبير بحساسية عن الجوانب العميقـة ، والتأثيرات الحسية والعاطفية التى يكتسبها أثناء تجربته الجمالية والوجدانية .

الإستمتاع بالإستغراق فى الجميل

أما نظريات « **التطهر** » ***Catharsis*** و « **العاطفة المتذكـــرة فـــى هـــدوء** » و « **الإدراك الخالص** » و « **المعرفة بغير إرادة** » و« **التأملية** » و« **اللذة المنزهـــة عن الغرض** » ، فكلها نظريات تتضمن الإعتراف بالصفة المهيمنة على عمليـــــة التذوق ، وهى استغراقها لحظة التأمل ، وانعزالها عن مطالب الحيـــاة العاديـــة . فيبدو المشاهد أثناء عملية التذوق وكأنه قد أرغم على التحليق بعيدا عن نفسه ، أو كأنه قد انتزع من حياة المألوف ، من أجل أن يستغرق فيما هو مـــاثل أمامـــه . ويتوقف الزمن ويتلاشى المكان ويغمر الحاضر الوعى ، وينضغـــط الوجـــود ، ويتمثل فى الشئ الذى يتأمله المتذوق . هكذا تتوقف عملية التذوق الجمالى علـــى

مدى انعزال تجربة المتذوق عن مشاغل الحياة المعتادة واستغراقه العميق ، مـــن أجل إثارة كل ملكاته من الأحاسيس والعواطف والذكريـــات والأفكـــار . ويحيـــا المتذوق وكأنه قد أوشك على إدراك العالم بنفسه إدراكا قويا ، فيشارك الأشـــياء حياتها عن قرب . وقد اكتسبت استثارته طابعا انفعاليا ، وأصبح إعجاب المتذوق أو نفوره بالموضوعات الفنية أكثر عنفا وحساسية . ان الفن يزيـــل الأقنعـــة أو يحطم العوائق من أجل أن يكشف عن جوهر الأشياء أو عن وجودها الحقيقـــى ، بالنفوذ إلى الشئ ، ليعثر على النواحى التى لا تزال لم تكتشف بعـــد . وأحيانـــا يكون الفن بمثابة هروب من الحياة ، غير أنه يصبح مشاركة أكثر قوة فى هـــذه الحياة ، وبقدر ما يبتعد المتذوق عن ما اعتاده فى الحياة من اضطـــراب ، فـــى لحظات استمتاعه بالفن ، فيصل إلى مجال رؤية لا يعوقه شئ ، وهو ما تؤكـــد عليه نظريات « **اللعب** » و « **التسامى** » و « **الفن الخالص** » و « **الفـــن للفـــن** » : تلك النظريات التى تصور عملية التذوق على أنها تجربة مكتفية بذاتها" ومنعزلـــة عن تجربة الحياة العادية ، ولكن فى الحقيقة أن لحظات التذوق ترتبط كذلك بمهام الحياة . إذ أن الفن يمثل التعاطف مع الأشياء والمواقف ، بل أن الفن يجعلنا أكثر قربا من تلك الأشياء.

إن الفن مفعم بقيمته العظيمة فـــى الحيـــاة ويعتقـــد « **أرثـــر شـــوبنهور** » ***A. Schopenhauer*** (١٧٨٨-١٨٦٠) فى أهمية إســـهام الفـــن فـــى الحضـــارة الإنسانية، وفى اكتشاف نظام الوجود بشكل فريد ، رغم استناد « **شوبنهور** » فـــى نظرته إلى فهم نظام علوى للواقع « لا يتبدل » ، يتخطى حدود الجزئيات والطبيعة بوصفها أدوات لغايتها ، ولكى يتغلب الإنسان ، على تعلقه بإرادته الذاتية يحـــول انتباهه من مجال الجزئية إلى مجال المثل ، ومن المظهر إلى الحقيقة ، بتســـاميه

بفضل « العقل » فإنه بالعقل يتخلى الإنسان فى مفهوم « شوبنهور » ، عن الوسائل المعتادة فى الرؤية ، فيتأمل (بشكل خالص) الشئ الماثل أمامه ، مستغرقا فى ذات الشئ ، فيتحول الوجود إلى مرآة صافية للشئ بمفردة ، وقد امتلأ الوعى بصورته الحسية بمفردها. فيتحول الشئ إلى صورة أبدية ، إذا ما تخلص المتذوق من إرادته فى حدود الزمان والمكان المحددين . ووظيفة الفن عند « **شوبنهور** » ، أن يعيد الأفكار الجوهرية الكامنة فيما وراء الظواهر المدركة فى التأمل الخالص ، وتصبح غاية الإنتاج فى مجالات الفن المختلفة هى توصيل هذه الأفكار . وتظهر الأشياء الجميلة غير حقيقية عقليا ، أو تبعا للنظرة الجزئية للعقل ، أنها نوع من الكشف عن الجوهرية ، ونوع من الهروب من رتابة الحياة التى تخضع للإرادة . واللحظات الجمالية التى يمر بها المتذوق تصبح بلا غاية محددة ، وليس لها فائدة عملية أو نظرية ، غير أنه وبفضلها يمكن التغلب على حدود الذات . والفنان يهتدى إلى وسيلة لتجسيد ما اكتشفه ولم يكن قد أدركه من قبل فى شكل ملموس .

والحقيقة أن معظم النظريات الجمالية تمثل تنويعات على فكرة المحاكاة ، أما النظرية التعبيرية ، فقد ذهبت فى اتجاه آخر فى وصف ظاهرة الفن فأنها قد بحثت عن جذور الفن فى ذات الفنان وليس فى الواقع الخارجى . وقد ذهب فى هذا الإتجاه « **تولستوى** » (١٦٠٨-١٦٤٧) و « **كروتشه** » (١٨٦٦-١٩٥٢) و « **كولنجوود** » ***Collingwood*** (١٨٩١-١٩٤٣) ويمكن للفن أن يعبر عن عواطف الفنان الشخصية، أو التعبير عن شئ عقلى ، أما إذا كان الفن يطرق عالما خاصا لا يقتحمه غيره ، حينئذ فسوف يظل فى حاجة إلى تعريف ، مثل إنه« **يكتشف القيمة** » أو « **يكتشف الصفات** » ، أو « **ينفذ إلى الواقع الروحى** » . وهناك العديد

من التعريفات التى تصف الفن بأنه نوع من « **اللذة** » أو « **اللعب** » أو « **التسامى** » أو « **الرمز** » غير أن كل هذه التعريفات تجتمع على أنه لا يتضمن أى مضمـــون هام . وهناك النزعة الشكلية التى تصور العمل الفنى كحقيقـــة مســتقلة مكتفيــة بذاتها ، ولا تشير إلى شىء خارجه ، ويتشكل « **بالقيم** » ، ويفسر بالرجوع إلـــى خصائصه الشكلية . وقد تمكن أصحاب النظرية الشكلية من تخليص الدراســـات الجمالية من التفسيرات الاجتماعية والنفسية ، غير أنهم بالغوا فى عزل الفن عــن كافة المصادر الخارجية عنه . ولقد قدم « **تولسـتوى** » ***Tolstoy*** (١٦٠٨-١٦٤٧) نظرية تربط بين الفن والإستجابة العاطفية ، والفن فى رأيه هو نتاج التجاوب بين العواطف الفاضلة ، مما يساهم فى إدراك طبيعتنـــا المشـــتركة . وهكـــذا يعلـــى « **تولستوى** » من قيمة « **المشاركة فى الشعور** » ومن قيمة التهذيب فـــى مقـــابل « **الجمال** » . وهذا الرأى يقف وراء كل الذين يرون « **الجمال** » فى « **التهذيب** » ، وبذلك يطغى المغزى الأخلاقى على جودة العمل . ويزعم « **تولســــتوى** » بـــأن الفن لا يستهدف الجمال وإنما غايته « **التعبير** » ، وقد شاركه فـــى هـــذا الزعـــم « **دوكاس** » الذى اتخذ من عملية إشباع العاطفة الفطرية للتعبيرعن النفس ، غايــة للفن . ويفسر استمتاع المتأمل فى الفن على أنه يرجع إلى عثور المتـــأمل علـــى الإحساس المعبر عنه . وهكذا يمكن فى رأيه وصف « **التعبير** » .

وتتوقف حقيقة الظاهرة الجمالية فى مفهوم « **تولستوى** » على ما تحدثه من أثر فى نفس المتذوق . إذ أنه فى استطاعة الإنسان ، أن ينقل عاطفته ومشـــاعره عن طريق الفن . وهكذا يصبح الفن « **مثل أداة لتوحيد العواطف بين النـــاس** » ، وأيضا يصبح ضربا من التناغم الوجدانى بينهم . ويفهم الجمال حينئذ على أنـــه

حقيقة ، تتعلق بنفس المتأمل ، وليست موضوعية فى الشىء الجميــل ، وكذلــك حقيقة نسبية متغيرة ، وليست مطلقة أو عامة أو ثابتة .

وقد نظر « **شوبنهور** » إلى الفن على أنه ينقل تأثيرات الفنان ومشـــاعره ، أما النزعة الشكلية فتنظر إلى العمل الفنى على أنه لا يمثل شيئا خارجيا ، فـــهو مجرد إنشاء من خلال مادة تتمتع بنظام خاص . ويمكن للفن أن يكشف عن أحــد جوانب الواقع ، الذى يتمتع بأوجه متعددة ، وينقلها بوسيلة ، ولا يكتفى بــالنظر إلى الأشياء على أنها « **واقعة** » بل على أنها « **حقيقة** » و « **قيمة** » . و « **الكلى** » فى الفن يشير إلى التشابه الذى يتخلل الأشياء ، ويمكن العثور عليه فى اى شــىء آخر .

وفى مطلـــع القــرن العشــرين ظــهر المذهــب التعبــيرى فـــى الفــن (١٩٢٠-١٩٤٠) كنزعة تهدف إلى تمثيل الأشياء من خلال انفعـالات الفنــان ، وليس مثلما هى فى الواقع . وكانت ألمانيا هى ميدان ازدهارها ، حتـــى نهايــة الحرب العالمية الأولى ، وقد تأثرت التعبيرية بالمذهب «**الحدســى** » للفيلســوف «**برجسون** »، ومبدأ خضوع الشكل للتعبير . ومنذ ذلك الوقـــت بــدأت النمــاذج الموروثة ومنها فنون عصر النهضة ، تفقد قيمتها المعيارية .

أن الجمال بوصفه تعبيرا يتمثل فى دلالة الصورة . ولا يعنى هذا التعريـف حقيقة فلسفية أو علمية أو تاريخية ، وإنما يعنى حقيقة شعورية مرتبطة بأحكامنا ، التى يصبح التعبير عنها جانبا مهما من الجمال ، ويوصف الشىء بالجمال عندمـا يكون معبرا .

وقد يعثر المتذوق فى عمل فنى مألوف على ما يتصل معنـــاه باهتماماتـــه الحياتية حتى فى أكثر الفنون تجردا ، ومن شأن تجاربه السالفة أن تلقى ضـــوءا على ما يستوعبه من موضوعات جمالية ، مثلما تضئ تجاربه فـــى المســـتقبل . ويمكن أن يعثر المتذوق فى أبسط الأعمال الفنية على مجموعة مـــن الصـــور ، فتكسب إحدى الصور معنى للصور الأخرى . ويؤلف مجموع الصور ، معنـــى كلى أكثر تركيزا . والمهم فى هذه الحالة هو الكيفية التـــى تتـــاول بـــها الفنـــان ذلك المعنى . إذ ما يجلب المتعة للمتذوق ، ويشد انتباهه هو المظـــاهر الحســـية (الألوان ، والصور ، والخطوط ، والأوضاع والحركات) ، أما إثارة المشـــاعر باحساسات مثل « **الانقباض، و الخمول ، أو الإنطلاق ، أو الأمل ، أو اليـــأس أو الإستسلام** » إضافة إلى إثارة الشعور بالحركة ، فيبدو من خلالها وكأن المتـــذوق يقوم بأداء أكثر الحركات العضلية تعقيدا ، أداء خياليا ، فيشـــعر بالســـرعة ، أو البطئ ، أو بالصعود لأعلى أو بالسقوط لأسفل . أن اكتشاف المتـــذوق للشـــكل واستمتاعه به لا يقل أهمية عن استمتاعه بالعناصر المشاعرية والعاطفية . ومـــع اكتشاف القيم الحسية والعاطفية يتم اكتشاف الشكل من الرسم ونظـــام الإيقـــاع ، بحيث يظهر كهيئة اتخذتها المادة الحسية، ومن التأثيرات المباشرة للشـــكل فـــى عملية التذوق ، الشعور بمعان وقيم الحركة والاتزان ، والتناســـق ، والتوتـــر ، والتكرار ، والذروة ، والتنويع ، والضخامة . وهناك من وظائف الشكل كذلـــك ، تنظيم عناصر الصورة المتخيلة فى قوام موحد .

وهكذا يبدو الموضوع الجمالى أكثر من مجرد مواد حسية أو عاطفيـــة أو صورية ، بل هو « **تميز** » أضيف له عناصر من الحياة . وصورة مـــن رؤيـــة الفنان .

وعندما تضاف الأفكار والذكريات والعواطف إلـــى العنــاصر الحســية ، والصفات الشكلية كعناصر مضافة ، تظـــهر « **المعـانى الرمزيـــة** » . وللمــواد الحسية دلالات ومعانى ، والفن يستفيد من تعبيرات الوجوه وأوضـــاع الأجســام ودلالاتها الرمزية مثلما يستفيد من الرموز التى تثيرها المواد الحسية (الألـــوان ، والخطوط ، والإيقاعات) كإشارات رمزيـــة مباشـــرة ، وبتلميحاتـــها العضويـــة والعاطفية . وحتى عندما يغمرنا العمل الفنى بخصائصه الحسية ، ويأسرنا بقوامه الشكلى ويكشف لنا عن معانيه الرمزية بسهولة ، فإنه يدعونا إلى الإنتباه له ، إلى حد بعيد . والمتذوق يستجيب عادة لهذه الدعوة باستخدام حواسه بقدر أكبر مـــن اليقظة والتمييز . والعمل الفنى ذاته يهيئ للمتذوق سبل تساعده على اســـتيعابه . وفى عملية التذوق يحاول المتذوق اكتشاف العمل الفنى ، ورغم ما يقوم به الفنان من أجل تسهيل عملية التذوق ، فإن مهمته أن يجعل المتذوق يتأكد من أنه قد اتبع السبيل الذى كان قد اتبعه الفنان عندما أبدع عمله الفنى . ومهمة الفنان أن يـــهيئ السبيل أمام المتلقى لمساعدته فى استيعاب عمله ، ويأتى دور الناقد ومحاولاتـــه إزالة الصعوبات أمام عملية الإستيعاب ، ليس بتقديـــم خلاصـــة العمـــل الفنـــى أو بترجمته ، إنما بإعداد المتلقى للقاءاته مع الفن ، فيجعله أكثر خصوبة وأكـــثر عمقا ، وذلك بتوجيه انتباهه ، نحو النواحى المضيئة فى أعمال الفـــن ، فالنـــاقد وسيط بين الفنان والمتذوق .

والحقيقة أن « **العلم** » يهتم بالبحث عن الصفات المشتركة بيـــن الأشـــياء ، وعلاقاتها بما يساهم فى التنبؤ بما سيحدث ، وبترتيب حدوثه ، أما ما يهم الفـــن فهو البحث عن « **الفردى** » و « **الكلى** » فى نفس الوقت ، وعن التشابه المشـخص الذى لا يقضى على التفرد .

التذوق كتجربة روحية سامية

كان « **هيجل** » ***F. Hegel*** (١٧٧٠-١٨٣١) قد عرف « **الحدس** » على أنـــه يمثل « **الفكرة** » حينما تتخذ صورتها الحسية . وهكذا يفهم « **هيجل** » « **الجمـــال** » على أنه يتعلق بالفكر ، وليس بالطبيعة . ومن مؤلفات « **هيجل** » كتاب « **ظواهـــر الروح** » (١٨٠٧) و « **محاضرات فى علم الجمال** » (١٨٣٥) . وقد كشـــف فـــى هذه المؤلفات عن مبدأ « **الفن كفكرة** » ويوضح كيف يتحـــول المضمـــون إلـــى موضوع فنى فى صورة محسوسة ، وأن الإنسان يتخذ من الفن طريقا للكشـــــف عن « **المطلق** » فى صورته الحدسية أو المثالية الخالصة . ويتوقف سمو الـــروح فوق مستوى وجودها على استغراق الذات فى ذاتيتـــها . وبإغفـــال الخصـــائص الجزئية فى الفن تتحقق الفكرة ، ويتحول الفن إلى تأمل بحت ، على أســـــاس أن الأشكال تمثل صورا حسية ، تبرز الأفكار التى تتضمنها ، وفيها ينحصر مجـــال التأمل والتقدير الجمالى . وهكذا يبدو الفن فى فلسفة « **هيجل** » يتمثل فى التـــأمل العقلى ، الذى هدفه « **الجمال** » بالذات ، وفيه تنتقل الحقيقة من المستوى الحســـى إلى المستوى الروحى ، ويتوقف معيار الجمال علـــى التوفيـــق بيـــن الظـــاهر والباطن ، أى بين « **الشكل والمضمون** » . وقد احتل الفكر فى فلسفة « **هيجـــل** » مكانة أسمى من الفن . إذ أن هيجل يرى استحالة التمثيل المباشر للمطلـــق مـــن خلال الفن . ولقد منح قيمة سامية للفن ، عندما عرفه على أنه نوع من التجلـــى غير المباشر للمطلق ، أو هو نوع من الكشف المحســـوس لصـــورة الـــروح أو الفكرة ، وتجسيدها .

وكذلك يرى الفيلسوف الإيطالي « **بندتو كروتشه** » *Bendetto Croce* (١٨٨٦-١٩٥٢) "الفن "على أنه نوع من « **الحدس** » ، أو « **التعبير** » ، وميز « **الحدس** » بأنه يمثل صورة المعرفة الأولية ، والمجردة من المفهوم ومن الحكم . وهنا يختلف مع مفهوم « **هيجل** » *Hegel* (١٧٧٠-١٨٣١) ، والذى كان يقصد به الحدس المنطقى . إذ أن الحدس عند « **كروتشه** » ليس عقليا أو منطقيا ، وإنما هو عاطفى وإنفعالى ، وغنائى ، فيه يذوب الخاص فى حياة المجموع ، ويسرى المجموع فى حياة الخاص ، ويتحول المعيار الفردى إلى معيار إنسانى .

ولا يشتمل العمل الفنى فى رأى « **كروتشه** » على أحكام تقريرية ، وهو بذلك يتميز عن العلوم الوضعية ، والتى تعنى بالصورة المفهومة ، اعتمادا على النماذج النوعية ، من أجل التوصل إلى التعميمات ، من هذه الصور التى تفتقر إلى الإدراك العيانى . أما دور الصور الخيالية فهى تكسب العمل الفنى « **الحياة و الوحدة و الرحابة** » على عكس الوضوح الظاهرى الذى ينجذب له العقل حينما يمثل الوجود الواقعى ، فى مقابل العاطفة المتجسدة فى صورة .فالعمل الفنى يتطلب جذب الإنتباه نحوه ، حتى يمكن رؤيته ، وكأنه معزولا عن ما حوله ، ولذلك نجد « **كروتشه** » يفترض أن الإحساس بجمال موضوع فنى معين يتوقف على مدى عزله عن ما يحيط به ، حتى يمكن للمتذوق رؤيته والإحساس بجماله .

أن الفن كما يفهمه « **كروتشه** » قضية ذهنية أو روحية ، وبذلك لا يتمثل فى « **المتعة** » أو « **الفائدة** » . وكذلك يتميز عن النشاط العملى والمفهومى ، لأنه

« **حدس** » وتعبير فريد ينصب على العاطفة . أما وظيفة النقد هنا فتنحصر في إزالة الحواجز بين العمل الفنى والفنان والمتذوق .

وعادة يشعر الفنان بالغبطة عندما يعبر عن انفعالاته تعبيرا كاملا . وكذلك يشعر بالفرح عندما يتأمل انفعالات الآخرين فى آثارهم ، فيجعلها أثره . وفي الحقيقة أن الإنسان لا يكتفى بالمعرفة ، وإنما يسعى إلى تبنى اتجاه نحو الحياة . وعندما يتحرر النقد من العادات التى تحول دون النفاذ إلى العمل الفنى يصبح مفيدا . وتصبح الفائدة أكثر ، عندما يشجع نوعا معينا من الفن ، فى مقابل أنواع أخرى . ويعد الناقد فيلسوفا ، أضيف إلى فنان . ويثير مفهوم الفن صعوبات عديدة فهناك غموض يحيط بمسألة فهم عمل الفنان ، أو فهم الذوق ، وكذلك بمسألة فهم الفن ذاته . أما الأشكال الخاطئة فى النقد الفنى فترجع إلى الأشكال الخاطئة فى فلسفة الفن . ومن الخطأ تفكيك الفن بدلا من أن تميز خصائصه ، ومن الخطأ كذلك نقد الفن أخلاقيا بقياسه بالنسبة إلى غايات ، أو نقده عقليا بقياسه بمقولات المنطق . أما النقد بالتحليل النفسى فهو يفصل المضمون عن الشكل ، فبدلا من أن ينصب الإهتمام على العمل الفنى ، ينصب الإهتمام على نفسية الفنان . ومن الأشكال الخاطئة فى النقد أيضا ، المبالغة فى حصر الجمال فى البلاغة التزيينية ، أو الحكم على جودة الفن بقياسه بالنسبة إلى قربه أو بعده عن نموذج أمثل ، يحدد مسبقا معايير الفن وأنواعه .

أن النشاط الجمالى فى مفهوم « **كروتشه** » يمثل المرحلة الأولية من المعرفة وفى هذه المرحلة تتجسد المشاعر فى أشياء محسوسة ، ويصبح هدف الفن

تخليص التعبير مما اختلط به ، ويتحقق الجمال المتمثل فى التعبـــير ، باســـتعادة تجارب الأحاسيس بالتخيل والتعبير عنها .

ولقد أظهر « **كروتشه** » اهتماما بدراسة « **القيم** » إذ قسم النشاط الإنســـانى إلى أربعة مستويات ، تتمثل فى « **قيم** » الجمال والحق والمنفعة والخير . ويصف « **كروتشه** » علم الجمال بأنه « **العلم اللامعيارى** » ***Non- Normative*** على أســاس أنه علم مهمته الوصف أو الإدراك العينى أو التعبير . ويعرف « **كروتشه** » الفـن على أنه « **رؤية** » أو « **حدس** » ***Intuition*** أو عيان ، والفن فى رأيـــه ، واقعـــة (ألوان ونسب وأشكال) أو تحديدات رياضية (نسب هندسية وعددية) ، فليس هناك وجود مادى للظاهرة الفنية ، مثلما كان يؤكد فلاسفة الإغريق وعصر النهضـــة ، إنما ظاهرة الفن حقيقة تتعلق بنفس المتلقـــى ، وليـــس مـــن ورائـــها « **نفعـــا** » أو « **شعورا بلذة** » أو باجتناب ألم . أن تجربة التـــذوق هـــى تـــأمل أو معرفـــة حدسية . كذلك ينكر « **كروتشه** » اعتبار الفن « **فعل أخلاقى** » بسبب ابتعاد مجـــال الفن عن الإرادة ، بل ينكر خضوع الفن لحكم المنطق ، فهو يخضع فـــى رأيـــه للخيال ، وهكذا يخلص القيم الجمالية ، مـــن أيـــة التزامـــات تتعلـــق بالمنفعـــة والأخلاق . ولما كان « **كروتشه** » يعرف الفن على أنه يمثل « **رؤيا** » لذا فمهمـــة الفنان أن يقدم خيالا وتصورا ، ليس إلا . أما المتذوق فيقوم بـــالطواف ببصـــره حول النقطة التى دل عليها الفنان فينظر من النافذة التى هيأها له .

يبدأ عمل الفنان فى نظرية « **كروتشه** » من خلال الإحساس ، ثم ينتقل إلـــى الخطوة التالية ، حيث البحث عن صورة فى مادة للتعبير عن ذلك الإحســـــاس . أما المتذوق فيبدأ عمله من الصور ، ثم ينتقل إلى البحث عن الإحساس الذى تعبر

عنه هذه الصور فى نفسه . والجمال يعنى هنا تأمل الإحساس المعبر عنه . وذلك ما يفسر الإختلاف فى الأذواق ، وقطعا سوف يختلف الذوق « **الكلاسيكى** » عـــن الذوق « **الرومانسى** » لأن هدف الكلاسيكى هو كمال الصورة (شكل – ١٣) ، أما الرومانسى فينشد ما تحمله الصورة . ومع ذلك فهما معا لا يمثلان نوعين مــــن الجمال ، وإنما بتوازنهما يتحقق الجمال الكامل ، ولا يمكـــن الإكتفـــاء بإشـــباع العواطف دون البحث عن التعبير المناسب . وكذلك لا يكتفى بمحســـنات شـــكل التعبير دون ضمان تشبع التعبير بالعاطفة ، وهكذا يشترط الجمال العنصرين معا (العاطفة والشكل) ، مع اختلاف توازنهما . ومع ذلك فأحيانا نصادف تعريفـــات للجمال تكتفى بوصف الجمال بـــ « **الاتساق الهندسى** » أو بأنه « **الشـــوق إلـــى الفرار من اضطرابات الحياة وتعسفها** » .

كانت النزعة التعبيرية تنمو منذ القرن الخامس عشر مـــن خـــلال تطـــور التصوير الفلمنكى ، فى أعمال « **هـــيرونيموس بـــوش** » ***Hieronymus, Bosch*** (١٤٦٠-١٥١٦) ، الذى بلغ شهرة مفاجئة ، واهتمام فى أواسط القرن العشرين ، فلم تكن الرسالة والمعانى التى تكمن وراء الرموز المعروضة فى لوحاتـــــه قـــد فسرت فى عصره ، إذ بدت غريبة وشاذة ، ثم فهمت بعد ذلك على أنـــها هجـــو اجتماعى ، أو تمثل عالما رمزيا ، يمكن تفسيره بالتحليل النفسى ، أو باســـتخدام مصطلحات المعتقدات السحرية ، أو تبعا للعقيدة المسيحية . وترتبـــط التعبيريـــة الغريبة فى فن « **بوش** » بنمو « **حرية التعبير الإنسانى** » خلال القـــرن الخـــامس عشر ، الذى تفتقد إليه رسوم فنان مثل « **جان فان أيك** » المعاصر له . لقد بـــدت الأشكال فى أعمال « **بوش** » جديـــدة تمامـــا ، ففاجـــأت المشـــاهدين بطابعـــها اللامألوف ، رغم أن موضوعاتها كانت فلمنكية . وكانت أعمال بـــوش بمثابـــة

توسيع وتنويع على موضوع « **الضلالة الإنسانية** » . وقد عرض بوش فى لوحته « **سفينة الأغنياء** » صور القمع وصور القساوسة ، وسط الشياطين . وكذلك بدت لوحته « **إغواء القديس أنطوان** » ***St. Anthony*** مثل « **كابوس** » ، وظهرت فيها الأشكال تتحرك بنشاط غير مألوف ، مما أكسب العمل سمة هزلية . ويستطيع المشاهد بهذه اللوحة أن يميز صورا لراهبات أنغمسن فى معصيتهن ، وصور « **البخل** » و « **الطمع** » و « **الخطايا البشرية** » . أما فى لوحة « **حديقة الملذات الأرضية** » ، فقد ظهرت الأشكال البيضاوية والكروية ترمز إلى « **الخلق** » وأوحت أجسام صغيرة ناقصة النمو بالجشع والكبرياء والحسد والكسل ، وتجسدت الأشكال المعمارية الغريبة والمناظر الطبيعية العجيبة ، وصور الحيوانات الرمزية ، والأجسام البشرية فى أوضاع شتى مثيرة للسخرية ، ورغم كل هذه التفاصيل الدقيقة استطاع الفنان أن يحقق وحدة زخرفية مدهشة ، وحيوية حركية .

ان استخدام بوش « **للنبرة الساخرة** » للتعبير عن « **الإثم** » فى مقابل الخير المثالى ، مثلما فى لوحة « **إغراء القديس أنطوان** » كان يعد تقليدا شائعا فى الفن الهنولندى ، خلال القرون الوسطى . ونستطيع أن نعثر على ترديد لهذا التقليد فى التباين بين « **الناجين والآثمين** » فى كنيسة « **أمييـن** » . أما لوحات بوش « **للمسيح حاملا الصليب** » أو « **متوجا بالأشواك** » فقد استخدم فيها هذا المزج الساخر ، من أجل أن يظهر القوة النفسية المخيفة . وكان المنظر الطبيعى فى لوحات بوش بمثابة إبداع يستحق المشاهدة ، وأثناء تأمله يتحول المتذوق إلى منتهى الشيئية الموضوعية ، وكأنه أصبح ينظر من خلال المجهر ليشاهد دقائق العالم . ويمكن تفسير غرابة شخصية « **بوش** » جزئيا بغرابة المرحلة الزمنية

التى عاشها فى تلك الفترة ، إذ شجعت على بزوغ الفردية ، وعلى تقديم صــورة مخاوف الناس الهائجة والثائرة ، فكان ينظر إلى الآثام فى كل دقيقة علــى أنــها سوف تواجه بحكم وعقاب أبدى . لقد عبر بوش مباشرة عن روح عصره ، فقدم فى لوحته بدعا دينية جديدة وصراعات جديدة فى مواجهة الكنيسة ، وتطرفــات . ومن المحتمل انتماء « **بوش** »إلى جماعة طائفية عرفت بـــ « **جماعــــة أخــوان الروح الطليقة** » من جماعات ما قبل البروتستانتية ، غير أنه قد مزج كل صوره بمسحة فكاهية فلمنكية .

وعندما ينظر إلى الفن على أنه يمثل ظاهرة غير مادية ، بافتراضها النفـوذ إلى طبيعة تأثيره ، أو باعتباره « **حدسا** » فإنه ينبغــى أن نــدرك حقيقــة كــون « **الحدس** » مجرد تأمل وليس فعلا . ولذلك يصعب الجمع فى تعريف الفن بيـــن اعتباره « **حدسا** » وكونه فعلا نفعيا ، أو أن يصبح له علاقة باللذة أو بالألم . ومن المعروف أن "**اللذة**" فى ذاتها ليست فنية ، غير أن الإهتمامـــات العمليــة ومــا يصاحبها من مشاعر لذة وألم ، تختلط أحيانا بالإهتمامات الفنية للمشاهد . ورغــم أن مشاعر اللذة ليست شرطا لتوفر الإهتمام الفنى ، فإن الكثير من تعريفات الفــن تشترطها .

ويمكن وصف التعبير بـــ « **الجمال** » سواء أشبع فى المتلقـــى الإحســاس « **بالرضى** » أو « **بالنفور** » ، وذلك ما صرح به « **كروتشــــه** » . أمــا الشــعور بالرضى فيتحقق نتيجة التعاطف والمشاركة . وسوف يشرك الفنان معه المتــذوق خياليا بفضل عبقريته ، فى الأحاسيس التى تضمنتها أعماله ، حتى يشــعر أنــه يتحدث بلغته ، وبذلك يضمن تعاطف المتذوق معه .

أن نمو عناصر التمييز لدى المتذوق يساهم فى توسيع آفاق وعية ، وكذلـك يجعل قدرته أكثر على احتمال ضغوط الحياة . إذ يمكن أن يتخيل مشاركته خياليا فى حياة الموضوعات الجمالية المتجسدة أمامه ، بل يقتحم أعماق تلك الحياة ، مما يشيع قدرا من الغبطة والإنتشاء فى نفسه أثناء اللحظات التذوقية .

التحرر من سيطرة إرادة الحياة

والفن فى رأى « **شـــوبنهور** » ***Schopenhauer*** (١٧٨٨-١٨٦٠) يحقـق الغبطة الشاملة ، لأن عبودية الإرادة وافتقاد الإنسانية للسكينة ، يرجعـــان إلـــى التعلق بالحياة . وفى تأمل الإنسان للجمال أو فى ممارسة الفن ما يحد من سيطرة الإرادة ، ويعمق من الحياة الوجدانية ، فعمليه « **التذوق** » فى فلسفة « **شوبنهور** » تتوقف على تحرير الذات من سيطرة إرادتها . وكلما تحرر الفن مـــن ســيطرة الإرادة ، كلما بدا صافيا ، ولكى يستمتع المتذوق بالجمال بشكل خالص ، يتخلص أولا من فرديته ويتنزه عن أهوائه الشخصية . فيتذوق متنزها عن الجزئيـــات ، ومتخلصا من العواطف والانفعالات ، ومن سيطرة إرادة الحياة ، حتى يتوحد مع موضوع إدراكه ، ويتصور « **شوبنهور** » مراحل عملية التـــذوق تبـــدأ بتوقـف المتأمل أثناء التجربة التذوقية عن التفكير فى ذاته ، ثم يستغرق فى اتحاد صوفـى داخل الموضوع الجمالى ، ويتبع ذلك تمثل المتذوق للعالم فى شـــعور مجـــرد ، يخلو من إرادة الحياة ، ومن الرغبات والميول ، ثم تتحد ذات المتذوق مع عـــالم المثل ، فيطهر نفسه من الرغبة والانفعال .

وفى رأى « **شوبنهور** » أن عملية التذوق تتطلب تخليص النفس من مشاعر الأنانية ، التى تنتج عن التمركز حول الذات أو عن إحساس المرء بأنه يمثل مركز الكون . أما الزهد الذى هو الطريق للتخلص من إرادة الحياة ، فيتمثل فى كبح إرادة الشعور بالمتعة فى الحياة . وقد اعتبر «**شوبنهور** » الموسيقى أسمى الفنون ، لكونها تمثل الإرادة النقية . وتوحد المتذوق مع موضوع تأمله هو الطريق للشعور بالجمال من خلال قتل إرادة الحياة ، وكبح الرغبات الحسية ، وباتخاذ الفن طريقا للخلاص من قيود الجسد . ولقد نظر « **شوبنهور** » إلى الإرادة نظرة تشاؤمية .

ويدعى شوبنهور أنه للتوصل إلى « **المعرفة العميقة** » أو إلى « **المعنى** » (الذى يتجاوز عالم الظواهر) ، يتطلب الأمر اتخاذ « **الحدس** » سبيلا لذلك ، وهكذا يفترض عمل العقل بعفوية ، فيصبح غير ذاتى الغاية ، وتذوب الحواجز بين الفردية والذات ، وتتجرد الذات من الإرادة . وفى عملية التذوق يبلغ المتأمل الوجود المستقل للشيء ، وتزاح الحواجز بين الذات والموضوع ، فينصهرا معا فى وجود واحد ، ووعى واحد ، برؤية حدسية فريدة . ولا يصبح هدف المتأمل التعرف على الخصائص الفريدة للشيء ، وإنما رؤية ماهيته النوعية ، على أساس أن ماهية الشيء النوعية ، تتمثل فى « **المعانى** » ، أما « **التعددية** » و « **الزمانية** » و « **المكانية** » و « **النسبية** » فكلها فى رأى « **شوبنهور** » من خصائص العالم الظاهر ، بينما يظل :لمعنى واحد وخالد ، ولذلك نستغنى فى المعرفة الفنية عن الأبعاد الزمانية وعن التعددية والسببية .

وهناك أثر لمفهوم « **شوبنهور** » قد انعكس على النظرية المجردة للفن ، حيث فهم « **التذوق** » على أنه فاعلية تمثيلية لذاتها ، خالية من أى أغراض معرفية أو أخلاقية ، والمتعة الجمالية تصبح مستقلة عندما تكون الفاعلية التمثيلية هى المسببة للإستمتاع ، فإن الإستمتاع كما هو فى رأى « **كانط** » أيضاً لا يتحقق نتيجة اتباع العمل الفنى للمعايير الفنية ، وإنما يتحقق عن طريق الفاعلية التمثيلية ، ونتيجة للفاعلية التمثيلية يتحقق الانسجام بين الفهم والتخيل .

لقد نظر الفلاسفة فى « **مدرسة الشكل** » إلى المضمون على أنه مجرد « **حامل** » تعلق عليه الصور الجميلة ، أما أصحاب « **مدرسة المضمون** » فينظرون إلى « **المضمون** » على أنه العنصر الجوهرى للجمال ، ومع ذلك ففى رأيهم إمكانية الإستفادة من تزيين المضمون بصورة جميلة ، حتى يظهر فى وحدة وانسجام . وكذلك يرى أصحاب المذهب الشكلى إمكانية ازدياد تأثير الفن بحصوله على المضمون . والحقيقة أنه لا الشكل أو المضمون ، يمكن أن يوصفا على أنهما فنيان وهما منفصلان عن بعضهما . إذ أن العاطفة بدون صورة عمياء ، مثلما الصورة بدون عاطفة تصبح فارغة .

أن العاطفة تنظر إلى الكون من زاوية الحدس ، أما الحدس فهو مكتمل فى ذاته ، والفنان من شأنه أن يضفى على الطبيعة قيمتها ، ويدرك المتذوق الجمال بروح الفنان الذى حدد جانب الجمال فى الطبيعة ، من أجل أن يرده إلى حدس من حدوسه . وهكذا تظل الطبيعة خرساء حتى يستنطقها الفنان .

والنظرية المجردة للفن تتناول ذلك الفن بوصفه مجالاً نوعيـــاً ، وتـــهدف الكشف عنه فى المجالات التى منحته القيمة ، مثل « **التعارض بين الفن والحياة** » و« **الصلة بين الفن والدين** » ، التى يمكن الكشف عنها فى فلســـفة « **هيجــل** » ، حيث العلاقة بين الفن والحكمة ، مثلما يعـــثر علـــى صـــدى لـــها فـــى فلســـفة « **شوبنهور** » . وكذلك فى اعتبار الفن نوعاً من الإرادة القوية ، مما نســـتخلصه من آراء « **نيتشه** » . وهكذا يبحث فى الفن عن المعايير التى فى ضوئها يمكـــن تقييم العمل الفنى ، فتصبح مهمة الحكم التقييمى هـــى الكشـــف عـــن الســـمات والخصائص الموضوعية التى تسبب المتعة .

ويقدم الوصف المرتبط بالحكم التقييمى تفسيراً يجيز القيم ويدعمها . والحكم الجمالى على أعمال الفن يقوم على حكم القيمة ، أى أن التقييم لا يكتفى بالوصف من أجل تقييمات جمالية .

وتفترض النظرية المجردة للفن خضـــوع تـــاريخ الفـــن لحركـــة ذاتيـــة وموضوعها الرئيسى هو الفن ذاته . وكان على الفنان فى رأى « **أندريه مـــالرو** » ***Andre Malraux*** (١٩٠١-١٩٧٦) أن ينتقل من عالم الأشكال إلى عـــالم آخـــر للأشكال ، محاولا أن يتخلص من الصيغ التقليديـــة ، وابتـــداع صيـــغ أخـــرى جديدة . وقد أراد الفنان فى مذهب الفن الحديث أن يحقق أسلوبه وطريقته وعالمه الخاص .

أن غاية التذوق عند شوبنهور هى التأمل المتجرد عن المنفعة ، والرؤيـــة المتجردة عن دافع الإرادة ، أما مهمة العمل الفنى فهى نسخ المعانى ، ويتحقـــق

الفن بالحدس المباشر للمعانى . وإذا جعل « **كـــانط** » « **الإرادة الأخلاقيـــة** » فـــى فلسفته تعلو على « **الحدس** » فإن « **شوبنهور** » ينظر إلى « **الخلق** » الـــذى هـــو إحدى ثمرات الإرادة على أنه السبيل لبلوغ الرضى الدائم ، كما أن التـــأمل هـــو السبيل إلى التحرر من السلطة التى تفرضها الإرادة . وفى رأى « **شـــوبنهور** » أن المتذوق عندما يمارس تأمله لعمل فنى بشكل خالص ، يفقد ذاتـــه فـــى هـــذا العمل الفنى ، وتذوب ذاته فى الكلى ، وبذلك يشعر بالغبطة الروحية بسبب حالـــة إدراكه المتحررة من الإرادة . وهكذا تصبح عملية تـــأمل الطبيعـــة نوعـــاً مـــن التحرر ، أقل من تأمل الجمال الإنسانى الذى يمثل فى رأى « **شوبنهور** » أســـمى أنواع الجمال . أما الموسيقى فتسمو على كل الفنـــون لأنـــها تصنـــع بـــالإرادة مباشرة . وعندما تتخلى الذات عن فرديتها وتتنزه عن الرغبـــات أثنـــاء عمليـــة التذوق تنعم بالسرور والغبطة .

الكشف عن العالم اللامرئى

لقد عثرت فلسفة « **شوبنهور** » على صدى لها ، برؤيتها التشـــاؤمية عـــن العالم عند « **جوجان** » (١٨٤٨-١٩٠٣) (شكل – ١٨) و« **النابيين** » ***Nabis*** ومنهم « **بول سيريزيه**» ***Paul Serusier*** (١٨٤٦-١٩٢٧) و « **مـــاليفتش** » ***Malevich*** (١٨٧٨-١٩٣٥) و « **موندريـــان** » ***Mondrian*** (١٨٧٢-١٩٤٤) . ولقـــد أراد « **بول جوجان** » ***Paul Gauguin*** أن تمثل أعماله معانى خالدة ، وقد كان لفلســـفة « **شوبنهور** » تأثيرا واضحا فى مفهوم الفن عند جماعـــة النـــابيين . إذ أخضـــع جوجان مفاهيمه لمنطق أفلاطونى جديد ، عندما اتخذ الطريقة التوليفية للتعبير عن

المعنى الخالص ، والإستغناء النسبى عن الإدراك الحسى والتأكيد علـــى الرؤيـــة الداخلية والذاكرة .

عندما سافر « **جوجان** » إلى تاهيتى عـــام ١٨٩٣ ، اســتخدم الإشـــارات الإيحائية فى مجال الفن التشكيلى ، مثلما هو فى فن الموسيقى ، وتلـــك الأفكـــار نفسها التى قامت على أساسها جماعة « **النابى** » ***Nabis*** التى دعى إليها « **بـــول سيريزيه** » ***Pual Serusier*** ، واكتسبت أبعادا رمزية وصوفيـــة ، وقـد اســتلهم الفنانون فى جماعة النابى من أمثـــال « **بيــير بونـــار** » ***P. Bonnard*** (١٨٦٧-١٩٤٧) و « **ادوار فويـــلارد** »***E, Vuillard*** (١٨٦٨-١٩٤٠) ، و « **موريـــــس دينيس** » ***M. Denis*** ، قدرا من الروحانية والغموض السحرى الذى عثروا عليـــه فى فنون الشرق .

وكان للفنان « **أميل برنار** » تأثيرا واضحا على فن « **جوجان** » إذ كانت لـــه دراية بالفلسفة الأفلاطونية الجديدة ، وليس المهم فى رأيه الاكتفاء فـــى العمـــل الفنى بالتعبير عن المظاهر الخارجية للأفكار ، بل ليس المـــهم الرســم ، وإنمـــا المهم التوصل إلى الأسلوب والإنسجام ذى الدلالة ، لأن الهدف فى رأيه هو خلـق « **المعنى الروحى** » الذى عهدناه فـــى الأســـاليب القديمـــة مثـــل « **البـــيزنطى** » و « **الفرعونى** » و « **القوطى** » وغيرها من الأساليب المجتمعية والدينيـــــة فـــى الفن ، التى تعبر عن عهد بأكمله .

واستلهم ر **جوجان** » فنه (الرمزى) من الأسرار الماورائية ومن الأحـــلام ، وقد أوحى « **المذهب التوليفى** » فى الرسم بالمذهب الفكرى وبالصور الذهنية فـــى

أعماله . واستخدم الألوان القوية والخطوط المحيطية الواضحة لرسم حدود الأشكال وبالإستغناء عن عنصرى الضوء والجو ، وعن المظاهر المرئية للموضوعات والاكتفاء بتخيل الموضوعات وتفسيرها فى شكل مجازات قابلة للرؤية ، وبالتأكيد على قوة العاطفة وقوة اللون . وظهرت مهمة التأثير بالخطوط المنحنية بإيقاعاتها فى العمل (شكل – ١٨) على توحيد العناصر ، وفى مذهب « **جوجان** » التوليفى ، ينحصر كل شىء فى العمل الفنى داخل جماليته الذاتية فتصبح الأشكال التبسيطية فى هذه الحالة هى المسئولة عن قيادة المتذوق بما تتضمنه من قوة عاطفية لتكشف عن العالم اللامرئى للأفكار . وكان جوجان يتخيل أثناء رؤية الموضوع ، الطريقة المناسبة لصياغته ، ومن هنا اعتقد بأنه بذلك قد عثر فى أشكال أعماله على « **البساطة الأسطورية** » . ولم يكن « **جوجان** » يرضى باستنساخ صورة العالم الواقعى ، وإنما كان يعيد صياغة الأفكار والموضوعات والعناصر فى تكوينات جديدة ، مستخدما لغة الفن بدلا من لغة المحاكاة ، ذلك ما يفسر طريقة رسمه التى تعتمد على قولبه الأسلوب والتركيز على اللون ، من أجل إبراز عنصر البساطة فى صياغة الموضوع « **بالأسلوب التوليفى** » . ولم يكن جوهر الفن عند « **جوجان** » فى الإرتباط بالطبيعة ، وإنما يكمن فى تكثيفه لعالم العاطفة ، وفى إيمانه بقوة الرمز وفى أسلوبه التلخيصى التبسيطى الذى يركز على الفكرة التى يسعى إلى رسمها أو التعبير عنها تشكيليا ، فبقدر ابتعاده عن الطبيعة يصبح أكثر حرية فى إبداع الموضوع المثالى والذاتى بشكل مباشر .

وكان « **بول سيريزيه** » ***Paul Serusier*** (١٨٤٦-١٩٢٧) يذكر دائما بأن الفن هو « **وسيلة اتصال بين الأرواح** » . أما « **سورا** » ***Sourat*** فكان قد توصل

إلى تحقيق التوافق والتوازن فى أعماله الفنية ، واكتشف الإمكانيـــات التعبيريـــة للخط واللون . وقد أطلع سورا على كتابات « **شـــارل بلانـــك** » ***Charles Blank*** التى يقول فيها :أن الخطوط الأفقية تبرز الهدوء ، أما الخطوط العموديـــة فـــهى المسئولة عن إبراز المرح ، فطبق « **سورا** » هذه النظرية فـــى أعمالـــه الفنيـــة (شكل – ١٦) ، مما خلق ما عرف وقتئذ بـــ « **التوليفية العلمية** » التى تزامنـــت مع توليفية « **جوجان** » . وقد أوضح "**سورا**" بأن حـــالات الشـــعور (المـــرح ، والهدوء ، والحزن) يمكن الحصول عليها من خلال النغمة ، واللون ، والخـــط . وهكذا يستند منهج « **سورا** » إلى الإعتقاد فى مبدأ قوة الأشكال التعبيريـــة وفـــى حقيقة العالم غير المرئى ، وكان يطمح فى نزع المظاهر العرضة للشكل من أجل إظهار جوهره . وهو يتبع فى ذلك مفهوم « **بلانك** » الـــذى ذكـــره فـــى كتابـــه « **القواعد** » فيقول: أن الفنان إنسان مكلف برسالة استعاده المثـــل الأعلـــى إلـــى الذاكرة ، فهو يكشف لنا عن الجمال الفطرى للأشياء ، ويكشف لنا عن خواصـــها الدائمة وجوهرها الخالص ، فإن الفنان يستخلص الجمال الـــذى يشـــتمل علـــى الفكرة الخالدة ، والذى يعكس معنى الألوهية والقدسية ، وقد ظهرت فـــى ذلـــك المذهب فكرة إستبدال الأحاسيس فى مجال الفن بـــ « **الأفكار** » أى إكساب الفكـــرة بعدا ظاهريا بدلا من تحويل ما هو حقيقى ملموس إلى وجدانى ، بمعنـــى إدراك الحقيقة من خلال المزاج . وهذا المفهوم يرفـــض حقيقـــة المـــادة (الموضـــوع) ويعترف بوجود العالم كتمثيـــل فقـــط ، وهـــو مـــا يرتبـــط بالفلســـفة المثاليـــة لـــ « **شوبنهور** » ***Schopenhauer*** الذى كان له تأثير كبير على هؤلاء الفنانين .

الفنان المتفوق يتجاوز الذاتى والموضوعى

أما المذهب السوبرماتى ***Supermatism*** ، الذى تبناه « **كازمير ما ليفتش** » (١٨٧٨-١٩٣٥) ، فقد تركز هدفه حول ماهية الفن ذاته ، وفى لوحاتـــه ألقـــى الضوء على تلك الماهية . وقد أصبح هذا النوع من الفن فلسفى الطابع ، ذاتـــى الهدف ، ومن المعروف عن « **ماليفتش** » أنه اتبع نظاما صارمــا مــن الفكــر الفلسفى ، يتجه نحو الفن المتعالى ونحو ما وراء الفن ، وبالطبع يتضح هنا كيـف استوحى « **ماليفتش** » فنه من أفكار شوبنهور ، وبخاصة فى تصريحاته المقتبسـة عن ذلك الفليسوف ، بضرورة إزالة الحواجز بين الذات والموضوع أثناء عمليـة التذوق ، وفى مقدرة « **الفنان المتفوق** » فى رأى مـــاليفتش أن يبلـــغ « **الواقـــع الواقعى** » الذى يتجاوز ثنائية الذاتى والموضوعى ، وقد استخلص « **مـــاليفتش** » افكاره عن الفن من كتاب « **العالم بوصفه إرادة** » من مؤلفات شوبنهور . وكـانت القيمة الجمالية فى أعماله الفنية التى رد فيها ماليفتش الفن إلى نقائه ، تنبعث مــن تنظيم الأشكال المبسطة وعن جمال الدوائر والمربعات مع علاقـــات الـــتركيب . وقد بلغت الحركة السوبرماتية أقصاها فى مجال الفن التبسيطى فى عام ١٩١٨ ، بتقديم ماليفتش عمله « **أبيض على أبيض** » الذى هو مربع أبيض مرسوم داخلـــه مربع أبيض آخر أكبر منه وبدرجة مختلفة قليلا ، لقد أراد ماليفتش أن يتوصـــل إلى أقصى ما تبلغه البساطة بالعناصر التى لا تتعدى المربع والدائـــرة والخـــط المستقيم ، وهى جميعها عناصر أولية مشتقة من الأشكال الهندسية والتبسيطية .

وكذلك تأثر كل مـــن « **فاســيلى كاندنســكى** » (١٨٦٦-١٩٤٤) و« **بيـــت موندريان** » (١٨٧٢-١٩٤٤) « **بنظرية الإنسان الجديد** » التى صاغها« **نيتشـــه** »

Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) . أما مقالات مجلة « **حركة دى ستيل** » (التى كـــان موندريان رائدا لجماعتها) فقد تضمنت عبارات مثل سمو الفن علـــى الطبيعـــة ، وسمو الفنان علىالواقع ، والفن المتعالى يتجه نحو الفلسفة . ويقصد شـــــوبنهور « **بالواقعى** » ما يقع فيما وراء الذاتى . وقد وصف للإنسان طريقا للإفلات مـــــن شقاء إرادة الحياة ، ومن خلال فلسفته بدا الوجود الجمالى وكأنه التعويض عـــــن التشاؤم ، والطريق إلى الخلاص . وفى مطلع القرن العشرين ظهرت الحركـــات الطليعيـــة ، وعلـــى رأســـها ، « **مذاهـــب الفـــن الحركـــى** » و « **التعبيريـــــة** » و « **المستقبلية** » و « **البنائية**» ، ويتضح فى هذه المذاهب التأثر بمفاهيم « **نيتشة** » عن جماليات « **إرادة القوة** » وتعريفه للفن بوصفه « **قوة حيوية أولية** » .

وتتركز فكرة التطور التاريخى للفن ضمن أفكار الحداثة ، حول المستقبلى ، إذ أن الماضى يقدم الخطوط الأولية للتطـــور التـــالى . وقـــد نجـــح «**مارســـيل دوشامب** » *M. Duchamp* (١٨٨٧-١٩٦٨) فى تحرير الفن من حالة التجمد فـــى « **الأكاديمية** » ، فحلق داخل حركة الزمن ممثلا « **الإندفاع** » وفى أعماله الفنيـــــة كان يعيد صياغة الأشكال بهدف تحقيق الخطوط الأساسية التى تعبر عن الحركـة المتدفقة والنشيطة ، وعن القوى المتعارضة . ومع أعمال « **مـــاليفتش** » تحـــول الفن إلى مجرد موضوع فكر خالص ، فاستغنى عن التقاليد التشكيلية الشائعة فـــى عصر ما قبل التصنيع . وكذلك كان الفنانون البنائيون لا يكتفون بمـــــا تســـتقبله الحواس من مظاهر الحياة والطبيعة بل يؤمنون أن الحياة والطبيعة يحققان نوعية لا نهائية من القوى والمظاهر التى لا ترى ، بل يمكن فقط استشـــعارها . ومـــن المبادئ الأساسية للحركة البنائية مبدأ تمثيل الحقيقة ، بتحقيق صفة « **الزمانيـــة - المكانية** » ، وذلك باستخدام عناصر التحريك والحيوية فى التعبـــير ، وبتحقيـــق

العمق اللانهائى والشفافية للفراغ المطلق . والتجريد البحت فى مثل هذه الأعمــال يدفع المتذوق إلى عملية الربط بين الأشكال الصماء بعلاقات نسبية محددة وتكــاد تكون رقمية . ولقد أصبح البناء التركيبى هنا غاية ومضمونـــا للعمــل الفنـــى ، وأصبحت مشكلات مثل الوحدة والتتابع من عمليات التنظيم البنـــائى ، تســتخدم استخداما قياسيا وموحدا .

وقد أراد الفنان البنائى أن يخلق من خلال أعماله حقائق جديدة مستقلة عــن العالم الموضوعى . ومع ذلك نجد الفن لا يتطور فقط تبعا لغاية داخلية بل أنــــه يرتبط بدوافع أخرى جمالية وأيدلوجية . وليس مفهوم الفن وحيد الإتجاه ، وكذلك نجد الحكم الجمالى مجالا انفعاليا وتقييميا ، والأهمية الجمالية التى يمنحها مجتمع لنموذج من الفن لا يراها مجتمع آخر جدير بالإهتمام ، وما هو فن صغير فـــى مكان ما ، قد يعد كبيرا فى مكان آخر . وكان فن الخزف فى الغرب من الفنــون الصغيرة ، بينما نظر إليه على أنه من الفنون الكبيرة فى بلاد الصين واليابـــان ، كما اعتبر الخط فى الكتابة فى الغرب من الفنون التزيينية ، أمـــا فـــى الثقافـــات العربية والصينية واليابانية فكان الخط فنا مستقلا . أن مسألة التمييز بين الفنـــون العظمى والفنون الصغرى ، يتوقف على نوع التقييم الجمالى الذى يمنحــــه كــل مجتمع ، ويتغير بتغير العصور . وليس هناك ما يمنع أن يجتمع النفعى والفنـــى معا فلا يمنع أن يتمتع العمل الفنى بأبعاد وظيفية بالإضافة إلى أبعاده الجماليـــة . ويصادف الناس أعمالا نفعية صرفه ، ومع ذلك يعثرون فيها على ما يمتع العيــن نظرا لقيمتها الجمالية العالية ، التى لا تصل إليها أعمال فنية قصد بإنتاجــــها أن تحقق القيمة الجمالية . ويشهد مذهب « **الباهاوس** » علـــى نـــوع مـــن الإلـــتزام بالتقنيات الصناعية ، من أجل تحقيق القيمة الجمالية فى المنتجات الفنية . ورغــم

وضوح حقيقة كون « **المتعة الجمالية** » لا تكتفى بذاتها نجد النظـــرة المجـــردة ، تحصر غاية الفن فى الإستمتاع الجمالى ، وتشترط فـــى أعمـــال الفـــن المتعـــة الخالصة ، على غير ما كان يراعيه الفنان فى العصور الوسطى مثلا ، فإن الفـن فى تلك العصور كان يجمع بين الأهداف الوظيفية ، بالإضافة إلى تلبية أغـــرض المتعة .

كان الفنانون « **التعبيريون** » و « **السرياليون** » قد بحثوا فى النحت الزنجـى عن المعانى الرمزية والسحرية ، ومن منطلق مبدأ أن تجديد بريق فكرة عاديـــة ، يلفت إليها النظر . وكان بيكاسو قد اكتشف دربه فى الفن بفضل الفن الزنجــــى . وقد نادى الشاعر « **أندريه بريتون** » زعيم الســـرياليين ، بتبنـــى الفنـــان لمبـــدأ الأوتوماتية فى التعبير ، وتجنب رقابة المنطق والأهداف الجمالية ، إذ فى مفهومه أن العمل السريالى ليس هو بالفن أو هو بالعلم ، لذلك فهو ليس جماليا أو نفعيـــا . والأوتوماتية فى منهج السريالية وسيلة للكشف عن العلاقات غير المألوفـــة بيـــن الأشياء فى الطبيعة ومن أجل تحرير الخيال من قيود المنطق (شكل – ٢٢) . أما « **شارل لالو** » فيرى « أن الفن حقيقة قائمة بذاتها « **مســـــتقلة** » عـــن الأحـــداث السياسية والإقتصادية والاجتماعية» ، كما أن الأساليب والمدارس الفنية تدل علـــى « **تنظيم اجتماعى للفن ذاته** » ، ويقصد أن الفن يتولد من الفن ، كما تؤثر القـــوى الداخلة فى الفن فى ظهور الأساليب ونموها . ولذلك ننظـــر إلـــى أســـلوب فـــن « **رمبرانت** » على أنه يرتبط بطريقة التصوير بالألوان الزيتيـــة ، وقـــد اســـتفاد من ابتداع طريقة الصياغة الفنية التى يستخدم فيها « **إمكانات الظـــل والضـــوء** » (شكل – ١٢) ، أما الفيلسوف « **شيلر** » ***Schiller*** (١٧٥٩–١٨١٥) فيرى الفـــــن على أنه « **نشاط ولعب** » . ويتحقق الجمال فى هذا النوع من الفن ، فى التوفيـــق

بين الصورة والمادة . وليس للمضمون فى رأى « **شيلر** » أى تأثير فى الفن الذى ينحصر جماله فى الصورة . ومن أجل أن يظهر الفنان الصورة يبذل جهده لكى يخفى المادة التى وراءها . أى أن براعة الفنان تقاس بسيطرته على المادة ، ولو أن هناك حقيقة قد أغفلها شيلر وهى « **أن المادة تفرض نفسها فى عملية الخلق** » رغم اعتقاد الفيلسوف بأن مهمة الفنان فى « **أنه يجعل الصور تسمو فوق مستوى المادة** » .

وقد أعتبر « **هربرت سبنسر** » (١٨٢٠-١٩٠٣) أن القيمة الأسمى للتطور هى « **الحياة** » . و « **الفعل** » الذى يؤدى إلى استمرار الحياة يحقق المتعة ، ولذلك نجد سبنسر يقدر قيمة الأفعال التى يصحبها الإحساس بالإستمتاع . وفى فلسفة « **نيتشه** » *F. Nietzsche* (١٨٤٤-١٩٠٠) يتأكد مفهوم « **الوظيفة الإنفعالية الخالصة للفن** » فيظهر الواقع وقد أختفى وراء ستار « **الجمال** » ، واكتسب عمقا ومعنى . وعندما ينظر المتذوق للحياة ، على أنها عمل فنى فإنه يتقبلها كظاهر « **مبتدع** » أو غير حقيقى . ولقد عرف نيتشة الفن على أنه نوع من التطلع المباشر لاندفاعات الغريزة . وتجرد التمثيل الفنى عن المنفعة فى رأى « **نيتشه** » يجعل المتذوق يرى موضوعات الفن على أنها مجرد مشاهد ، فيتقبل من خلالها الحياة ويستمتع بها . وفى هذه الحالة يبدو المتذوق وكأنه قد استرجع فطرته الأولى ، وقت أن كان فكر الإنسان مختلطا بالسحر بدرجة جعلته يمنح الطبيعة روحا . وهكذا تكمن عظمة الفنان فى طبيعته الطفولية مما يدعوه إلى محاولة استعادة الطفولة الإنسانية .

وسمة « **العباقرة** » فى رأى نيتشه هى القوة والذكاء ، ومن هنا فهو يدعـــو إلى العمل على تنمية القوة الحيوية من أجل إيجاد الأنسان السامى . وتتمثل حقيقة الوجود فى هذه الحالة فى المنفعة الشخصية . ولقد أراد « **نيتشه** » أن يحطم عددا كبيرا من « **القيم** » التى تميز بها عالم القرن التاسع عشر ، رغبة فى التوصـــل إلى الإنسان الأكمل ، بإغفال مسايرة الأعراف ، ودعى إلى البحث عن أخـــلاق جديدة ، تستند إلى إرادة القوة والتميز ، ومن أجل خلق عصر « **أسمى** » وإنســان « **أسمى** » يرتقى بالإنسانية ، وذلك بإعادة النظر فى كل القيم الموروثة ، وبالنظر فى حياة الإنسان الحقيقية .

استعادة الفنان لطفولة المتذوق

لقد أراد « **نيتشه** » أن يقنع عصره بأن « **للحياة قيمة أسمى من الحقيقـة** » أما الفن فى رأيه ، فيجعل هذه الحياة ممكنة . إذ أن الفن هو مجال تجســيد إرادة القوة بشكل مطلق ، تلك الإرادة التى هى « **إرادة الإبداع** » . وذلك ما يتفق مـــع تصريح « **كازمير ماليفتش** » (١٨٧٨-١٩٣٥) الذى عبر فيه عن رغبتـــه فـــى « **أن تصبح الحداثة هى حياة شكل قوتنا ، وأن تكرس طاقة الإنسان مـــن أجـــل خلق الأشكال الجديدة** » . وهكذا نشعر بالتأثير الواضح لآراء نيتشه على أفكـــار « **ماليفتش** » ، مثلما كان واضحا على معاصريه من أعضاء مدرسة الباوهـــاوس (١٩٢٢-١٩٣) . والتى أسسها « **فالتر جروبيوس** » بمدينة فيمر (**بألمانيا**) ومـــن فنانى هذه المدرسة « **كاندنسكى** » و « **بول كلـــى** » ***Paul Klee*** (١٨٧٩-١٩٤٠) و « **جوزيف البرز** » J. Albers (١٨٨٨-١٩٧٦) ، وفى مدرسة الباوهاوس كـــان « **فاسيلى كاندنسكى** » (١٨٦٦-١٩٤٤) ، قد نشر كتابه « **الروحية فـــى الفـــن** »

والذى يدعو فيه إلى وحدة الفنون عن طريق تكافؤ اللغـــات التـــى تســـتخدمها . ولكاندنسكى نظرية عن الطاقة الذاتية لدرامية الخطوط ، ويتطلع من خلال هـــذه النظرية إلى نوع من الجمال منعزل عن الطبيعة الزمانية والمكانية (شكل - ٢١)، عندما يتجاوز الفنان التعبير عن المشاعر، من أجل التوصل إلى التعبـــير عـــن حقيقة الوجود الظاهرى لعناصر الفن فى حد ذاتها ، وفى نقائها التجريدى . وقـــد قطعت صلتها بالواقع . وهنا استخدم « **كاندنسكى** » الألوان والأشكال المجردة فى لوحاته ، وكأنها أنغام موسيقية ، ويتم إبداع عمله بقوة حيوية وثقة ، وكأن عملـــه الفنى يمثل أحدى ظواهر الطبيعة . وتتمتع الخطوط والأشكال فى رأى كاندنسكى بخصائص روحية يمكن إدراكها ، بل والتأثير بها على وجدان المتذوق . وكـــان « **بول كلى** » (١٨٧٩-١٩٤٠) كذلك ، متشبثا فى فنه بنقاء الخط واللون ، وكثيرا ما نستشعر فى فنه بتأثير الموسيقى على ألوانه وخطوطه وتكويناته ، وقد أفادتـــه النظريات الموسيقية كوسيلة للضبط والسيطرة . وللفنان محاولاته من أجل ربـــط عالمى الفن التجريدى و الفن غير التجريدى ، ومن أجل إزاحة الحواجز بينهما . أما « **ثيو فان ديوسبرج** » (١٨٨٢-١٩٣١) فقد طوع المبادئ التركيبية للعلاقـات المجردة فى التصميم وصولا إلى منتهى النقاء التشكيلى . ولقد ارتبطت أفكار كل هؤلاء الفنانين بفكرة « **الإنسان الجديد المتفوق** » وبالنزعة الإرادية التى فجرهـــا نيتشه .

والحقيقة أنه إذا ما استرجعنا تاريخ الفن ، نجد أن القرن الثالث عشر قـــد تميز بتمجيده للحب العذرى كقيمة سامية ، وامتاز القرن السابع عشـــر بإضفـــاء « **الصفات الروحية** » على كل ما هو « **فخم** » ، وفى القرن الثامن عشر أخـــذت تعلو قيمة « **علمنة المعرفة** » ، ودمج القرن التاسع عشر بين « **الشىء وضده** » ،

وتوصل المفكرون فى ذلك العصر إلى حقيقة أنه رغم الخليط المتنافر ظاهريا فى العالم ، فإنه يشكل وحدة لا تتجزأ بين عنصرين « **الجمال والقبح** » أو « **الخطيئة و الطهارة** » ، إذ أن كل هذه المتناقضات ضرورية .

وكان الفن الحديث يبحث فى العمل الفنى عن التنسيق بين العلاقات غير المتناسقة وعن صيغة لتوحيدها ، مثلما حدث فى أعمال التكعيبيين . فإن « **بيكاسو** » ***Picasso*** (١٨٨١-١٩٧٣) قد أراد فى فنه أن يرفع الحواجز بين الحدود التى تفصل بين « **الإنسان والطبيعة** » ، أو بين « **المكان والزمان** » ، ويحاول أو يدمج بين « **الداخلى والخارجى** » ، وأن يمزج بين « **المادى والنفسى** » . وقد كانت لوحة « **نساء أفنيون** » (١٩٠٧) بمثابة تنكر لقواعد المنظور والتأليف المتعارف عليها سابقا فى فن الرسم . واللوحة كذلك نوع من الثورة على القيم البالية . وقد أعلنت النسبية عن اندماج بعدى المسافة والزمن فى بعد واحد ، واحتل « **الحلم** » مكانة جديدة ، عندما كشف « **فرويد** » (فى كتابه تفسير الأحلام) عن العناصر غير المترابطة فى "**الحلم**" ، فرغم الطابع التفكيكى لها ، إلا أنها تكشف عن « **جوهر الإنسان بطريقة غير تقليدية** » .

وتظهر لوحات بيكاسو (شكل - ٢٣) بأسلوبها التكعيبى ، منهاج الفنان فى الإرتباط بالأشكال الطبيعية ، واشتمالها على وحدة فى الخطوط والأشكال والألوان ، تبعا لنظام خاص فى وحدة الأسلوب ، بما يسفر عن وحدة عامة فى الشكل . أن التجريد فى فن بيكاسو كان بمثابة إيمانا عميقا استلهم بمنطقه تلك المظاهر من التناغمات الزخرفية (عربية الجذور) ، وتلك الألوان المتوافقة ، وقد نبع هذا التجريد من خياله ليثير المشاعر التأملية الغامضة ، وهى تتغنى بمعنى

الخلود والكونية والمطلق . وتلك الحالة التأملية التى لا تعرف تمييزا ، ولا تثـــير إنفعالا ، وإنما تقدم صورة فريدة من صور الحياة الفنية الخالصة .

والحقيقة ان القيمة الفنية فيما يبدعه الفنان ، إنما تتحقق بما يضفيه الفنـــــان على عمله الفنى من ذاته ، مستقلا عن كافة القوالـــب ، ومســـتقلا عـــن العـــادة والمألوف . وقد وصف « **روجر فراى** » ردود أفعال بيكاسو على طريقتـــه فـــى الرؤية ، بأنها « منوعة ومتشككة » ، ولم يكن « **بيكاسو** » يؤمن بخلود ما تـــــراه عيناه ، ولا يلقى بالا إلى تلك التغيرات فى الحياة الإنسانية ، أو إلى طرق النظـــو إليها ، فعبر عن كل ما هو إنسانى فى صورة مادية . أما العاطفة فكانت تنشأ فى لوحاته عن اتجاه ذهنى ، اعتمادا على المادة الهندسية للأشكال ، وعلى المنــــاهج الفكرية .

الدعوة لإعادة تقويم القيم بتحطيم الأنماط

كان الربع الأخير من القرن التاسع عشر قد شهد اهتماما بالظواهر القابلـــة للنقاش ، وظهر الإهتمام بالتحول من الجماعات إلى الأفراد ، وبالبحث عن مفهوم للطبيعة الشخصية ، وقد شجعت الجمعية **الثيو صوفية** ، التى تأسست فى أمريكـا عام ١٨٧٥ ، على البحث فى مجال القوى الخفية ، فاستمدت الكثير من معتقداتها من مصادر شرقية ، وبخاصة من البوذية ، وأنصب إهتمامها على الفردية وليس على الجماعية ، من منطلق اعتبار الفرد أساس التقدم ، وتركزت أبحاث الجمعيـة فى موضوعات « **الحرية الفردية** » و « **إطلاق القدرات الذاتية للفنان والتفكـــير**

الذاتى » و « **اللاوعى** » و « **العقل الباطن** » . ورغم الإدعاء بجدوى اللاعقل فـــى مثل تلك الأبحاث ، فقد ظلت السيادة للعلم والعقل فيها .

وفى التسعينات من القرن التاسع عشر ، جرت الأحداث بسرعة انسجاما مع إيقاع الحياة السريع ، وأدى التقارب بين الشعوب كسمة من ســـمات الحداثـــة ، إلى تبادل الأفكار بسرعة ، وذادت حركة الترجمة . أما باريس فكانت مثلها مثـل لندن وبرلين ملتقى لتبادل الأفكار بين الجنسيات المختلفة من الفنانين والأدباء .

وجرت المحاولات لاكتشاف قيم جديدة وأصبح الجو ملائما للترحيب بأفكار « **نيتشه** » ***Nietzsche*** (١٨٤٤-١٩٠٠) على وجه الخصوص ، ذلك الفيلســـوف الألمانى الذى دعى إلى إعادة تقويم « **القيم** » استنادا إلى اعتقاده الراسخ فى حاجة الأضطراب الذى أصاب الحضارة البشرية إلى إعادة النظر فى القيم الإنســـانية ، وبخاصة فى حقيقة القرن التاسع عشر ، التى أساسها أن المجتمع هو المســـئول عن القيم الإنسانية ، وأن الحقيقة قد ثبتت وأصبحت مطلقة .

وتختلف وجهة نظر الفيلسوف الأمريكى (الأســـبانى الأصـــل) « **جـــورج سانتيانا** » ***Greorge Santayana*** (١٨٦٣-١٩٥٢) مع الفلسفات القديمـــة التـــى تجعل العلم شيئا مطلقا وتجعل قوانينه لا تقبل التغيـــير ، وســـعى إلـــى تحطيـــم « **الأنماط** » و « **المطلقات** » ودعى إلى إعادة تنظيم المفـــاهيم واســـتنباط أفكـــار جديدة ، وفى رأى « **سانتيانا** » ان القيم الجمالية تكمن فى أعماق الوجود ، وهـــى تتميز عن القيم الأخلاقية والقيم النفعية ، أما عالم الفن وعالم الجمال فهما عالمان للحرية والمتعة ، ولذلك نجد القيم الجمالية تتضمن قيمتها فى ذاتها ، على عكـــس

القيم الأخلاقية والنفعية ، التى هى بمثابة وسائط لتحقيق غايات أخرى . وأن تنوع الأذواق فى رأيه ، دليل على نسبية الأحكام الجمالية ، فـــالقيم الجماليـــة ذاتيـــة بطبيعتها . ويحدد « **سانتيانا** » مجال القيم الجمالية فى عنـــاصر ثلاثـــة وهـــى : « **المادة والصورة والتعبير** » .

وتظهر الماهية فى أحسن صورة ، كما يرى « **سانتيانا** »فى الجميـلى ، وأن الشيء الجميل يعلو على مستوى العلاقات الظاهرة أو المادية . فيبدو متعمقا فــى صميم وجوده حتى يستحيل إلى ماهية ، عن طريق إخضاعه لعمليـــــة إعـــلاء ، وذلك بفضل التأمل العقلى الذى يخترق الصفات المباشرة والمستوى الوصفـــــى ، والتى تحجب فى رأيه الحقيقة .

ان الجمال والأخلاق عند « **سانتيانا** » مرتبطان على أســـــاس أن الفـــن لا ينفصل عن السلوك الإنسانى ، وأن القيم الجمالية ترتبط بالمثل الأعلى الذى يحقق التوافق بالخير والجمال ، وإذا ما لاحظنا أن « **سانتيانا** » ابتدأ فى فلسفته بالجمـــال الحسى ، نجده ينتهى إلى الجمال الصورى ، المعبر عن المثل الأعلى حيث يـــأتى التعبير الذى يضفى على المضمون الجمالى دلالته الوجدانية .

جمال الرموز الخفية

ومن مذاهب الفن كذلك ، نوع يهتم الفنانون فيه برؤيتهم الشخصية للعـــالم ، ويكتفون بعرض مشاعرهم ، مبتعدين عن العـــالم المـــألوف ، ويصبـــح العمـــل

الفنى بمثابة رمز خفى ، وذلك ما نلاحظه فى أعمـــال الســـرياليين والدادائييـــن والمستقبليين .

وفى الواقع أنه يصعب تقديم وصف صريح عن ما يحـــدث داخـــل نفـــس الفنان ، وقد قدم علم النفس الحديث فرصة لتأمل المجالات الجديدة من التجربـــة الفنية ، وكانت طريقة الفنان الأسبانى سلفادور دالى (١٩٠٤-١٩٨٩) قد كشـفت عن غايته فى رسم صور يعيد فيها تكوين ذكريات طفولته بتلقائية (شكل - ٢٢). ولقد أراد أن يقتلع جذور كل الأفكار التقليدية عن الشكل ، بارتياده عالم اللاشعور واستكشافه لينابيعه فى الشخصية الإنسانية . وكذلك كانت رسوم « **بـــول كلـــى** » (١٨٧٩-١٩٤٠) بمثابة تعبير رؤيوى بحت ، ومن هنا تضمنت رسومه رمـــوزا مبهمة . غير أنها تفتح الباب على عالم من الأسرار والخيال والأحـــلام ، وقـــد استطاع « **كلى** » أن يبقى فى فنه على مقربة من عـــالم طفولتـــه ، وأن يســتعيد مملكته الداخلية . وكان مقتنعا بوحدة العالم ، ووحدة الجوهر الباطن بين أشـــكال هذا العالم وبين الطبيعة والإنسان فى نسيج رمزى .

وكان بيان « **اندريه بريتون** » قد ظهر فى باريس عام ١٩٢٤ ، يدعو إلـــى إطلاق سراح الخيال والعودة إلى فطرة الإنسان البدائية ، فيرى العالم فى صـــورة رموز لا تفسر إلا بمنطق ما فوق الواقع ، وقد ادعى السرياليون بـــأن مذهبـــهم ليس من مذاهب الفن . وذلك ما يفسر سبب عرض بعض الفنـــانين الســـرياليين للأشكال التى لا تمت إلى الفن ، على أنها تمثل رمـــوزا مســـتوحاه مـــن عـــالم اللاشعور . وفى بيان السرياليين يصف « **اندريه بريتون** » « **الحقيقة المطلقـــة** »

بأنها حالة بين الحلم والحقيقة ، ليس بينهما تناقض ، مثلما لا يوجد تمييز بين ما هو واقعى وما هو خيالى .

ومنذ عام ١٩٣٤ قد أصبح ما يهم سلفادور دالى فى أعماله الفنية أن يكسر الحدود بإدهاش وإثارة ، بين الحلم والواقع ، وبين المخيلة والذات ، وبين المعقول واللامعقول . ولقد اختفت فى فن « **سلفادور دالى** » ***Salvador Dali*** (١٩٠٤-١٩٨٩) التفاصيل واختلطت الحواجز بين « **الزمن** » و « **المكان** » ، وامتزجت الأفكار بحرية فى إطار « **الحلم** » ، وأندمج « **الواقع مع اللاواقع** » و « **المنطق مع الهلوسة** » ، واجتمع « **المبتذل مع السامى** » . هكذا تصبح الأشياء متنافرة ومتشابهة فى نفس الوقت ، بفضل « **الجمالية التوليفية** » و « **الجمالية التكعيبية** » . وقد شجع تزايد النزعة إلى التحرر ، نتيجة للثورة الصناعية فى نهاية القرن التاسع عشر ، على البحث عن قيم جمالية جديدة ، مستمدة من الواقع الجديد ، الذى فيه أخذت تتفاقم مشكلة الإغتراب ، وأخذت تتأزم القيم . واكتفى الفنان ببحثه عن « **فن عالمى** » يدين إلى متذوق الجمال ، وأصبح طموح الفنان ينحصر فى تمييز ذاته عالميا ، وفى إظهار مقدرته على عدم الإستقرار فى مكان واحد ، وعدم الإلتزام بالتحدث بلغة واحدة . وفى الحقيقة أن الفنان الفرنسى « **بول جوجان** » ***Paul Gaugain*** (١٨٤٨-١٩٠٣) يعد نموذجا للفنان الحديث الذى عشق الترحال ، والسعى من أجل الاستكشاف . ولقد هجر حياته الأسرية (زوجته وأطفاله الخمسة) ورحل إلى « **بونت - آفن** » و « **بريتانى** » هاربا من قيد الحياة المتحضرة فى باريس باحثا عن البداءة المتوحشة وعن سحر الطبيعة البكر .

وكانت مدينة باريس قد تحولت إلى مدينة عالمية (متحضرة ومتسامحة) ، إذ استقطبت فى العشرينات من القرن العشرين المهاجرين الروس والألمان والأمريكان . وبدت « **باريس** » مثل مدينة قلقة . استقبلت المجددين ، ومنهم « **دياجليف** » و « **سترافنسكى** »و « **أبولينير** » . أما الدادائية ***Dadaism*** فقد ولدت فى « زيورخ » عام ١٩١٦ ، غير أنها لم تصل إلى باريس حتى عام ١٩٢٠ ، وروجت « **للفوضوية الفنية** » . وكان شعار هذه الحركة هو أن « اللا شيء هو كل شيء » . وقد عرض « **مارسيل دوشامب** » (١٨٨٧-١٩٦٨) أحد رواد المذهب الدادائى حامل قوارير معدنى على أنه تحفة فنية ، ووقع تحتها بإمضائه . ومن الواضح أن الطبيعة المتمردة للحركة الدادائية على العقل قد توافقت مع الشعور بتبديد الأحلام ، الذى أصاب المجتمعات بعد الحرب العالمية ، بل أن الناس فى ذلك الوقت ، كانوا يبحثون عن مادة للتسلية ، فعثروا عليها فى المعارض الدادائية ، بما تتضمنه من مشاهد عجيبة ، وأعمال فنية غريبة ، وأثناء معرض حركة الدادائية فى باريس عام ١٩٢٠ ، عرض « **دوشامب** » لوحة « **للموناليزا** » أضاف إليها شاربا ، مما أثار دهشة المشاهدين . أما فى برلين فقد ظهرت القيم الجديدة ، والطابع الفنى الذى يتميز بالتسرع والعنف واللاتقليدية وبتحرير الطاقات ، ومنحها الشجاعة ، ومع إعادة اكتشاف « **نيتشه** » تحولت الإهتمامات الفنية من القضايا الاجتماعية إلى القضايا النفسية ، وظهرت الدعوة إلى تسجيل الطبقات الدنيا من العقل .

كان تطور الفن فى العصر الحديث يتمثل فى اندفاع الفنانين بقوة من أجل التعبير الفنى ، على اعتبار أنه ضرورة داخلية ، وأراد « **كاندنسكى** » فى رسومه التى أنتجها عام ١٩١٤ أن تحقق نوعا من الفن يخاطب الروح أكثر من أن

يخاطب العين . فتنبثق أشكاله من سطح العمل الفنى ذاته فـــى هيئـــة تركيبـــات خفية ، وتتبع منهجا خياليا وتعتمد على ذاكرة تستشف المرئيات (شكل - ٢١) .

ويقصد الفنان أحيانا تحقيق القيم الوظيفية من خلال أعماله التى تبهجنا فـــى نفس الوقت بمرآها ، إذ تمتلك قيم تصويرية وشكلية ، وهكذا يمكن الجمـــع فـــى العمل الفنى بين القيم النفسية والقيم الشكلية والقوة التعبيرية ، وقد أصبح النـــاس ينظرون إلى اللوحات الدينية ، التى ترجع إلى العصور الوسطى ، على أنها تمثل قيما شكلية . ولكن هل ترجع قيمة التجربة الجمالية إلى شىء كـــامن فيـــها ، أم ترجع قيمتها إلى أشياء خارجة عنها ؟ وهل التذوق غاية فى ذاته ؟ أم هو وســيلة تؤدى إلى شىء آخر ؟ . وفى الحقيقة أن عملية التذوق هى تجربة تكتفى بذاتها ، يبدو فيها الزمن وكأنه قد توقف ، ويستبعد فى هذه الحالـــة الإهتمـــام بـــالنفس ، والعالم ، حيث يركز المتذوق اهتمامه على ما هو حـــاضر بصـــورة مباشـــرة ، فيستغرق فى العمل الفنى تماما ، ومع تماسك شكل العمل مع معناة الرمزى إلـــى حد امتزاجهما ، يشعر المتذوق وكأنه قد أدرك فى العمل الفنى طريقة مباشـــرة ، ما لا يستطيع معرفته بغير هذه الطريقة المباشرة . وفى عملية التذوق يســـتخدم المتذوق كل من الحس والفكر والذاكرة والخيال ، بحيث يتركز هذا الإهتمام علـى الشىء المتميز الذى يتم عرضه من خلال العمل الفنى . وفى العادة تتولد المعانى الكلية من التميزات الجمالية ، وبذلك تؤثر تأثيرا قويا فى الطريقة التى نتبعها فـى رؤية الأشياء وفى الشعور بها .

أن لكل عمل فنى قيمة غائية ، بجانب قيمته كأداة ، وكل فنان تثيره كإنسان سائر الإهتمامات المناسبة له . أمـــا لوحـــة « **الجرنيكـــا** » (١٩٣٧) لبيكاســـو

(١٨٨١-١٩٧٣) ، وكذلك العمارة الدينية فتمتزج المهمة الفنية مع القيمة النفعية . وتصبح مهمة الفنان فى هذه الحالة هى الإقناع بإمكانية تحويل الفن إلى أداة لتغيير العالم بالإضافة إلى تصويره . وعندما يقوم الفنان بجعل عمله الفنى درسا عمليا ، اكثر من أن يكون تميزا فريدا ، ويصبح الفنان فى هذه الحالة ناقدا ومعلما ، ومن أمثلة هذا النوع من الفن الرسوم الرمزية عند « **بيتر بروجل** » ***P. Bruggel*** (١٥٢٥-١٥٦٩) مثل لوحة « **الأعمى يوجه الأعمى** » ، ولوحة هوجارت ***Hogarth*** « **زواج على أحدث طراز** » . ولقد زين الفنان الفرعونى ما يحيط بالناس فى ذلك الوقت ، من أجل جذب انتباههم ، وتركيزه على موضوعات معينة ، وظهر تأثيره فى الحرف والتصميمات الصناعية وفى الدعاية والتعليم . أن الفنان إما أن يدرك بوضوح طابع الأشياء ، وفى الحالة الأخرى يخضع استبصاره الفنى لأشياء أخرى، ويركز على خصائص ويؤكدها ، ومن المتوقع أن أعمال الناس تتألف من خليط من الإهتمامات ، وهكذا يظهر الفن الوظيفى نتيجة لإقتراح الإهتمامات الإنسانية فى إنجازات مشتركة .

عالم العجائب والسحر البدائى

وقد نشأت اتجاهات رومانسية جديدة ، فى أوائل القرن العشرين ، فى مقابل سيادة النزعة المادية ، إذ استهدفت تجريد النزعة الروحانية . وفى أعمال « **فاينتجر** » ***Feininger*** (١٨٧١-١٩٥٦) و« **إميل نولده** » ***E. Nolde*** (١٨٦٧-١٩٥٦) ، و « **كيرشنر** » ***Kirchner*** (١٨٨٠-١٩٣٨) ظهر هذا الإتجاه كصدى للرومانسية . ولقد أوضح التعبيريون بفنهم ميلا إلى عالم السحر البدائى ، مع المبالغة فى استخدام الألوان الحارة ، والتعبير عن القلق والمزاج العصبى

المتوتر . وأصبحت صياغاتهم تدهش المشـــاهد ، بعالمـــها الملـــئ بالعجـــائب ، وبالوجوه المقنعة ، وبالمسوخ الرهيبة .

أما « **فرانز مارك** » ***Franz Marc*** (١٨٨٠-١٩١٦) من جماعة « **الفـــارس الأزرق** » التى تكونت فى ميونخ (١٩١١) ، فله لوحة بعنـــوان « **غـــزلان فـــى الغابة** » ، نعثر فيها على ثلاثة حيوانات موزعة فـــى مســاحة مربعـــة ، وقـــد استخدمت الألوان الرئيسية الثلاثة (الأحمر والأزرق والأصفر) مما سمح بـــإبراز العلاقة بين الشكل والأرضية ، بثبات ووضوح ، ولكن سرعان ما يشعر المشاهد للعمل ، بذواب الثبات والوضوح فى طبقات الألوان المتداخلة ، مما يجعل هـــذه الطبقات توحى بفيضان لونى خيالى وشـــاعرى . ويصـــرح « **فرانـــز مـــارك** » بضرورة قيام الفنان بمحاولات استنطاق العالم ذاته ، بما يحمله من معنـــى ، وأن يبحث خلف الظاهر المرئى .

الحقيقة المستقلة للفن ـ الإقتصادية والنقاء

وهناك كذلك للفنان « **فاسيلى كاندنسكى** » (١٨٦٦-١٩٤٤) لوحة بعنـــوان « تكوين رقم ٤» (١٩١١) تمثل منظرا طبيعيا ، رســـم فيـــها جبـــالا وفرســـانا وحيوانات وبشر ، اختزلها جميعا إلى شفرات (شكل - ٢١) وحولها إلى صيـــغ لونية وشكلية ، فى علاقات أولية متآلفة . والمتذوق أثناء تأمله لمثل هذه العناصر الأساسية ، ينهار أمامه ذلك الإئتلاف ، غير أنه مع كل انهيار يتكـــون ائتـــلاف جديد ، وتصبح اللوحة نوعا من التوازن المعلق بين التوتر والسكون ، أمـــا أى جزء من اللوحة ، فلا يكون له أى معنى إلا فى إطار الكل .

ويعبر « **كاندنسكى** » فى أغلب لوحاته التجريدية عن مثل هـــذه الذبذبـــات الباطنية، لقد أراد أن يغوص فى أعماق الظواهر الطبيعية ، واســـتخدم الألـــوان والأشكال المجردة وكأنها أنغام ، وفى ذلك تطورت تجاربه إلـــى الكشـــف عـــن إمكانية الإستغناء عن الأشكال الطبيعية ، هكذا ظهرت أعماله ، وكأنـــها إحـــدى ظواهر الطبيعة ، توحى بموسيقى الأجرام السماوية ، وأصبح للخطوط والأشـكال عنده خصائص روحانية يمكن التأثير بها على وجدان المتذوق .

وموضوع لوحة « **بـــول كلـــى** » (١٨٧٩-١٩٤٠) « أســـطورة زهـــور » (١٩١٨) هو أسطورة الطبيعة ذاتها ، ويسود اللوحة اللون الأحمـــر المضـــيء ، الذى يصبح بمثابة خلفية لطائر ذهبى اللون ينقض من أعلى مع زهرة تصعد فـــى الإتجاه لأعلى ، ويعبر اللقاء بين الطائر الذهبى والخلفية الحمـــراء عـــن اتحـــاد الروح بالطبيعة ، وكذلك عن معنى الخلاص . لأن الطبيعة فى مفهوم الرومانسى تمثل الأساس للوجود الحقيقى ، هكذا يطمح الفن فى الوصول إلـــــى الجوهـــر ، ويكشف عنه عندما يمتلك الفنان حسا انطباعيا بالشكل ، وباستخدام الحدس وليـس بالتحليلات المنطقية . ويصبح الفن ممثلا لظاهرة غير مادية ، حيث يعتبر حدســا أو يصبح مجرد تأمل.

ومنذ عهد « **فيثاغورس** » فى القرن الخامس قبل الميلاد . والفكر الإغريقى يميل إلى الولع بالرياضيات ، وبالأشكال الهندسية وإلى الإيمان بالنســـبة القابلـــة للقياس ، وقد بلغ هذا الإهتمام حد العقيدة . وعند فيثاغورس كانت نظرية العـــدد هى الأساس للعلاقات الجمالية ، وبذلك أصبح يقاس جمـــال الموجـــودات تبعـــا لتناسقها عدديا ، وحينما تكون محكومة بعلاقات رياضية ثابتة ، تعلو فـــوق كـــل

التحولات المكانية والزمانية ، وكذلــك زود « **فــتروفيوس** » ***Vitru Vius*** فنـــان عصر النهضة بفلسفة للجمال تقوم على أساس هندســـى . ثــم رفعــت الفلســفة الديكارتية فى القرن الثامن عشر من شأن العقل فى مقابل الغريزة والخيال . وقـد صرح رينولدز (١٧٧٠) ، بأن غاية الفن تتوقف على تحقيق السمو فوق الأشكال الفردية ، والخصائص والتفاصيل المتنوعة ، وتكشف الأشياء فى الطبيعة عن مــا بها من شوائب وتشوهات وعدم اكتمال . ويتوقف توصل الفنان إلى « **الأســـلوب العظيم** » فى رأيه على تصحيح الطبيعة ذاتها ، وذلك عندما يستطيع أن يستخلص من الأشياء العرضية فكرة مجردة أكثر اكتمالا . وكـــان الفيلســـوف الإغريقـــى « **سقراط** » من قبل كل هؤلاء قد رأى جمال الأشكال فـــى الخطـــوط المســـتقيمة والمقوسات والمسطحات والأشكال المجسمة الناتجة عنـــها بواســـطة المخـــارط والمساطر والزوايا . على أساس أن جمال تلك الأشياء ، جمالا دائما مطلقا ، ولا يتوقف على نزوات الرغبة .

وكان اختزال « **موندريان** » (١٨٧٢-١٩٤٤) لموضوعات لوحاتـــه حتـــى بدت صورها مجرد إشارات ، من خطوط وإيقاعات ، يستهدف ابتداع عالم خاص مستقل بذاته ، ويوضح « **موندريان** » نزوعه هذا قائلا (١٩١٧ ، مجلة دى ستيل) « أنه وراء الأشكال الطبيعية المتغيرة ، هنالك تكمن حقيقة نقية وثابتة ولها قـــوة تعبيرية ، وكان « **لموندريان** » تأثيره على الفنـــانين الذيـــن اعتنقـــوا الأســـلوب التجريدى الذى تميز بالعقلانية السكونية . أما هو فقد تـــأثر بأفكـــار « **نيتشـــه** » *Niezsche* (١٨٤٤-١٩٠٠) . وذلك ما يكشف عنه كتابه « **التشكيلية الأوليـــة** » (١٩٢١) . وكذلك استوحى « **كاندنسكى** » أفكار كثيرة من كتاب « **شـــــوبنهور** » ***Schopenhauer*** (١٧٨٨-١٨٦٠) بعنوان « **العالم بوصفه إرادة** » . وفى الحقيقة

أنه يمكن العثور على أفكار مشتركة بين « **كاندنسكى وموندريان ومـــاليفيتش** » (١٨٨٧-١٩٣٥) شكلت جزءا من محتوى النظرية المجردة للفن ، ومـــن هـذه الأفكار اعتبار أن الهدف الرئيسى للفن هو « **الكشف عـــن ماهيتـــه** » . ويذكـــر كاندنسكى أن الفن التجريدى يهدف إلى تمثيل الجوهرى « **الباطن** » وإلى حذف ما هو ظاهر ، وكذلك إلى التأكيد فى الفن على حقيقة استقلالية لغة العناصر الذاتيـــة عن الوظائف الواقعية .

وقد ذكر « **ثيوفان دوســـبرج** » ***Theo Van Deosburg*** عـــام ١٩٣٥« أن المساحات والألوان هى الأساس فى بناء اللوحة » . إذ أنه ليس هناك معنى للوحة إلا « ذاتها » وكذلك يفسر **موندريان** نظام لوحاته التـــى تتشـــكل مـــن الخطـــوط والألوان المتباينة على أنه يمثل التوازن بين الثنائيات الأساسية للشـــكل ، بيـــن المذكر والمؤنث وبين المادى والروحى .

وكذلك فن «**المنيمال** » الذى يكتفى بالحد الأدنى من متطلبات الفن ، كشـــف عن مبدأ استقلالية لغة الفن بعناصره الذاتية ، أما التوليف والانتقائية من مذاهـــب ما بعد الحداثة ، فهى صدى لأفكار « **إيف ميشـــو** » ***Y. Michaud*** التـــى تمثـــل الحركة العشوائية .

والحقيقة أن المذهب الشكلى يفترض مسبقا مميزات معينة تصنع الجمـــال ، ولكن الجمال يتوقف على الإستمتاع ، الذى يظل شيئا لا يمكن التأكد من حدوثـــه مسبقا ، حتى ولو كان هناك ما يدعو لتوقعه . ويصرح « **روجر فـــراى** » بـــأن المتذوق حينما يتأمل عملا فنيا إنما لا يحتاج إلى استحضار أى شئ مـــن واقـــع

الحياة ، ولا حتى مجرد المعارف أو الأفكار والانفعالات التى تتعلق بمثـل هـذه الأشياء . إذ أن الفن هو بمثابة الإنتقال من عالم النشاط إلى العـالم الجمـالى ، السامى ، وذلك ما يجعله ينأى عن مشاغل الحياة .

وقد شاعت فى عصر الفن الحديث روح الاستكشاف والتسـاؤل ، وأقبـل الفنانون على أفكار « **نيتشه** » **و** « **برجسون** » وأرادوا أن يؤكـدوا علـى مبـدأ نسبية المعانى والقيم . وقد تحطم المثل الأعلى ، ونظر إلى الجمال على أنه يمثل ما يجسد حقيقة ذاتية أو وجدانية ، مهما كانت قبيحة ، بالمفهوم التقليـدى لذلـك المعنى . ورغم أن النزعة الرمزية قديمة ، إلا أنها فى العصر الحديث اكتسـبت أهمية كبيرة كمجال تتحقق من خلاله رغبة الفنان فى تحرره من التاريخ ، وكـان وراء هذا الإتجاه « **مالارميه** » (١٨٤٢-١٨٩٨) . ومنذ ذلك الوقت كان ينظر إلى الجمال على أنه يتمثل فى لحظات اكتشاف العلاقات غير التقليدية بيـن الأشـياء والعالم ، والتى لم تكن قد اكتشفت بعد فى الفـن ، والفنـان يجسـد مثـل هـذه الإكتشافات بعناصر فى هيئة ونفسية وحسية متضاربة ومتنافرة .

وأن الإحساس بالاغتراب الذى تسبب فى نشأته التطور الصناعى ، قد أدى إلى نوع من الجمال الذى يقوم على الإظلام والقتامة ، والدينامية ، نتيجة لتولـد مشاعر التفكك التى شاعت فى المجتمع الأوربى فى ذلك العصـر . فلـم تعـد « **الأساطير** » قادرة على الإيحاء ، وكان من الضرورى كسر الجمود بالخلط بيـن الأزمنة رغبة فى الحصول على دلالات جديدة ، وأصبح من شروط التذوق أن لا يندمج المشاهد فى العمل الفنى اندماجا كاملا ، حتى لا ينسى أنه أمام لوحـة أو تمثال . وحرص الفنان على أن يجعل المتذوق يرى فى كل مرة شيئا جديدا حتـى

يبدو العمل الفنى بمثابة تحدى للحياة النمطية ، ولم تعـد مسـألة الجمـع بيـن العناصر المختلفة فى العمل الفنى بغرض إبراز عناصر الإتفـاق ، بـل بـهدف إظهار التنافر . وقد اعتمد الأسلوب « **التكعيبى** » على مبدأ التقابل بين عنـاصر متميزة ومنفصلة ، فى إطار علاقات متغيرة . وهناك إطار عـام فـى اللوحـة « التكعيبية » دائم الحركة ، ينظم عناصرها ، حيث تتشابك الخطوط والمسـطحات وتتفاعل من أجل أن تنتج تنظيما يتسم بالتوازن الحيوى ، والعلاقات بين الصـور المتنافرة فى اللوحات « **التكعيبية** » تنشأ عن تداخل مسـطحات فـى مسـطحات أخرى ، بحدود قاطعة ، إذ توضع الصور فـوق أخـرى فتجمـع الخصـائص المشتركة والمتشابهة ، مثل اللون أو الخط ، فتنتظم فـى تجـانس . أو تخضـع فى إطار وحدات نمطية قابلة دائما للتوازن الحيوى (شكل – ٢٣) . ولقـد عـثر « بيكاسو » (١٨٨١-١٩٧٣) على أنماط ترابط واتصال بين ثقافـات مـا قبـل التاريخ والفن الأوربـى ، واسـتطاع أن يجـد اشـتقاقات متبادلـة فـى فـن « **الرومانسك** » ، أو الفن « **الأترورى القديم** » أو « **الأيبيرى** » أو « **البـابلى** » أو « **الإفريقى** » فأحياها كنوع من الهجوم على تقاليد الفن الغربى الكلاسيكى . وتمثل التركيبات التلصيقية (الكولاجية) عنصرا مهما من عنـاصر الفـن التكعيبـى . فمن خلال هذه التقنية استطاع الفنان أن يضم إلى عمله الفنى عناصر شديدة فـى تباينها .

والمتذوق وهـو يتـأمل لوحـة مـن أعمـال « **روبـرت راوشـنبرج** » ***R. Rauchenberg*** (١٩٢٥-١٩٥٥) (الكولاجية) ، يستطيع أن يعثر على شذرات من لوحات روبنز ، وهذا التداخل للصور الموضوعة فوق بعضها يخلق توتـرا بين الأزمنة والأماكن ، غير أن كل هذا يخضـع للطـابع العـام الـذى يجمـع

الخصائص السطحية للعمل . وتتيح التقابلات فى اللوحة عدة طرق لتفهمها ، وقد اكتسبت المرأة فى اللوحة دلالات متغيرة ، فأحيانا تمثل « فينوس » وأحيانا أخرى توحى « بحواء » أو بصورة « المرأة فى المطبخ » .

ومهما تغلغلت القيم الجمالية فى مجال الخيال ، فينبغى لها أن تتجسد ، فـــى وسائط مادية ، وكل عصر يتميز بسيادة خصائص من نوع معين ، وعندما نفكـر فى العصور الوسطى يخطر ببالنا مسألة « **العقيدة** » المهيمنة على الحياة ، مثلمــا تخطر ببالنا "الصناعة" والسيطرة المادية على الطبيعة عندما نتذكر القرن التاســع عشر .

والواضح ارتباط العصور الوسطى بمعانى « **الحماسة الروحيـــة** » وعــدم الاكتراث بحياة الطبيعة ، أو باكتساب المعرفة الطبيعيـــة ، فلــم يكــن الإنســـان الأوربى فى العصور الوسطى يحرص على الرخاء المادى أو الســـيطرة علـــى الأرض أو التوصل إلى المعرفة الدقيقة عن الطبيعة الحقيقية ، وإنما كـــان كــل حرصه ينصب على النجاة من « **النقمة الإلهية** » .

هكذا تصبح للقيمة مكانة عليا فى مجتمع ما ، إذا استطاع هذا المجتمـــع أن يضحى بقيم أخرى من أجلها . ولكن من الصعب تحديد القيم الإيجابية التى تصبح هى العليا . وفى المجتمعات التى كانت تحكمها سلطة لاهوتية ، بذلت الجهود من أجل التحكم فى الأنشطة وفقا لمقتضيات القيم الروحية وتمجيد الإله . أما القيم فى إسبرطه وآشور ، فقد غلب عليها الطابع العسكرى .

وفى العصر الحديث أصبح الإنسان ينظر إلى الرخاء المادى ، علـــى أنـــه القيمة الأولى لكل الأنشطة ، فينبغى أن تتكيف وفقا لمقتضيات الرخاء المـــادى ، فى مقابل قيمة « **البسالة فى الحرب** » إذ أن الوحدة الروحية مع الإله ، أو الـولاء « للروح الجماعية » هى التى دعمتها المجتمعات فى الماضى .

ففى عصر ما قبل الصناعة كانت الحرف اليدويـــة هـــى مجـــال التعبـــير الجمالى للإنسان . أما مع ظهور التلفزيون والفيديو وتأثيرهمـــا الضخـــم علـــى اهتمامات الإنسان فى القرن العشرين ، فقد شاعت قاعات العـــرض ، وظـــهرت أنواع من الفنون شعبية فى مستواها الفنى ، وأصبحت ممارسة الفنون على أوسع نطاق بالنسبة للإنسان العادى ، بعد أن كانت فى الماضى تتطلب قدرات متمـــيزة (شكل – ٢٤) .

ومع تغير النظرة حول الفنون غير الأوربية ، وذلك عندما اكتشـــف الفـــن الزنجى ، عثر الفنانون فى هذه الأعمال على ما يؤكد اتجاهاتهم ويدعم رأيهم فـــى اعتبار الفن ، مهما كان منشؤه ، لغة محددة تتمثل فى الشكل واللون ، وقد اقـــترن الفن الحديث بالبحث المستمر عن قيمه الخاصة به فحسب . وهكـــذا اســـتوعب الفنانون الحديثون الصفات الشكلية بين التقاليد الأوربية وغير الأوربيـــة بـــهدف المقارنة ، فأظهر كل من « **جوجان** » **و** « **ماتيس** » **(شـــكل – ٢٠)** و « **بـــراك** » و « **بيكاسو** » تقديرهم للفن البدائى ، أما الشبه بين لوحـــات بيكاســـو والأقنعـــة الإفريقية فقد سهل عملية التقارب بين الفنين . إذ أن الفن قد أصبح مقتصرا علـــى المظهر الشكلي ، ويستلهم شرعيته من العمل الفنى ذاته ، وأصبح بإمكـــان كـــل فنان أن يطلق معاييره الخاصة به .

أما « **أندريه مالرو** » (١٩٠١-١٩٧٦) فيشير فى مؤلفه « سيكولوجية الفن » إلى أن الثقافة الفنية لم تكن فنية فحسب ، إلا بالنسبة لمفهوم الفن الحديث الـــذى أغفل الإنسان فى تشكيل جماليته ، حين دعى إلى استقلالية الفن . وفى المعـوض الذى أقيم فى خريف عام ١٩٨٤ فى متحف الفن الحديث فى نيويـــورك ، تحـــت شعار البدائية فى فن القرن العشرين والعلاقة بين « **القبلية** » **و** « **العصرية** » لـــم يتجرأ المسئولون عن المعرض بجلب تمثال « **زونى** » إله الحرب عند الـــهنود ، من أحد معارض برلين ، إذ هدد هؤلاء الهنود باستعادته ، على اعتبار أن عرض آلهتهم أمام الجمهور فى معرض ، يعد بمثابة انتهاك صارخ لحرماتهم .

جمالية اللعب بالإحتمالات

يعنى مصطلح الحداثة أحيانا « **التصنع فى مقابل الطبيعة** » ، ويعنى أحيانـــا أخرى « **التصوفى الغامض** » أو يعنى « **تجسيد العواطف غير المقيدة** » . أما فـــى عام (١٩١٣) فقد أخرج « **دياجليف** » باليه شعيرة الربيع ***Rite of Spring*** ، مـــن تأليف سترافنسكى . وقد اعتبرت هذه الموسيقى ضجيجا حينمـــا عرضـــت لأول مرة فى باريس ، نظرا لتنافر نغماتها وبدائية إيقاعاتها ، ولكن مع مرور وقـــت قليل ، فرضت نفسها . فلم تكن هذه الموسيقى مألوفة للجمهور الذى تعود علـــى الموسيقى التقليدية فقابلها ، فى أول الأمر بالإستهجان . لقـــد أراد سترافنســكى التحرر من الهارمونية التقليدية ، مثلما أراد التكعيبيون التحـــرر مـــن المنظـــور التقليدى ومن القيم الكلاسيكية البالية ، التى كانت تدعمها الأكاديميـــة الفرنســـية والسلطة الملكية ، والتى تستند إلى مفهوم النظام المتجانس والإلـــتزام بالمبـــادئ

المثالية وبالعقل والمنطق ، وكانت النظرة إلى الإنسان بمنظور عـــالمى وليـــس بنظرية فردية تتقيد بحدود زمان ومكان .

لم تكن التجارب الجمالية التكعيبية قد ابتدعت نظاما جديدا ، بل ولم تبتعـــد كثيرا عن حدود النظام والعقل ، وإنما كانت أقصى غاياتها إعادة ترتيب عنــاصر الرؤية على مستوى آخر ، برسم الشئ ، وقد اجتمعت فى صورته الزوايا غـــير المرئية ، اعتمادا على المنطق الذاتى فى الرؤية ، بغرض عــرض كــل زوايــا الرؤية فى وقت واحد ، أما قواعد الرسم التقليدية التى تستند إلى المنطق العقلـــى للمنظور ، فكانت تسمح فقط بالرؤية من زاوية واحدة ، وهذه الطريقة فى تحليــل الجمال الفنى تنطبق على أسلوب « سترافنسكى » فى الموسيقى .

أما الصراع والعنف واللاعقلانية التى ظهرت مع الحركات « الدادائيــة » و « السريالية » و « المستقبلية » فكانت قد حلت محل الإنسجام والعقلانية ، فبعد عام (١٩٢٠) ، بدأت تبزغ القيم التى تمثل الإنقطاع عن الماضى ، بمعاداة الجمـــال والتنكر للتعبير . ورغم بلوغ الدادائية أوج تطورها (١٩٢٤) ، إلا أن المذاهـــب « الانطباعية » و « الرمزية » كانت تسيطر علـــى ذوق بـــاريس . ولكـــن مـــع « الدادائية » أصبح الفنان يرى فى استعمال العناصر الجاهزة ، التى وصلت إلـــى حد النفايات والقصاصات ، والتى يتم العثور عليها بالصدفة ، ما يســـاعد علـــى تنشيط العملية الإبداعية . وقد استفاد بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) كثيرا مـــن تقنيـــة تجميع الأشياء الملتقطة ، مثل لعب الأطفال والأدوات المهملة ، والتى حولها إلـــى أنواع من الطير والحيوان ، فبدت مثل دعابة مختلطة بقدر من التعـــالى . ومـــن هذا المبدأ أصبح كل شئ فى الفن ممكنا وجائزا ، بينما اتخذ الفنان من أســـلوب

اللعب بالإحتمالات ، وبالتهكم طريقا لإبداعه. وبذلك يتحول بيكاسو إلى ســاحر ، يغرى من يتأمل أعماله لكى ينفذ إلى عالم الخيال المتعــدد المظــاهر ، فيتغلــب على عناء الحياة وتحكمها . وحينما يكتسب المتذوق مسافة بينه وبين نفسه ، يبـدأ فى التحول بلا انقطاع من حال إلى حال آخر ، أو يسمو فوق المادى بلا حدود ، على حد تعبير « نوفاليس » ***Novalis*** ، الذى يستخدم فـــى مذهبـــه الرومانســـى مصطلحات ، مثل « سحرى » و « أيحـــائى » ويحـــول الموضوعـــات المألوفـــة فيكسبها مظهرا علويا ، أو يخلع على المعلوم جلال المجهول ، ويجعل المتنـــاهى لا متناهيا .

ومنذ عام ١٩١٢ كان بيكاسو قد كف تماما عن التعبير عن الوجود الحقيقى للأشياء ، مبتدعا لقوالب جديدة لا مثيل لها ، إنه أراد التحرر من المنظور ومـــن توزيع الأضواء بطريقة تقليدية ، بل ومن معايير الجمال التى تجمـــدت وكـــانت شائعة فى القرن التاسع عشر . غير أن الصيغ الجديدة بدت للجمهور فى بـــاريس لا تنتمى إلى أهداف الفن .

وفى روسيا فى أواخر القرن التاسع عشر نشأت « **حركة الحداثة** » وكـــان هدفها الهروب من رتابة الحياة ، فتزامن تطورها مع ازدهـــار نشـــاط الســـحر والاعتقاد فى الخوارق ، فى البلاط الإمبراطورى ، الـــذى وقـــع تحـــت تـــأثير « **راسبوتين** » . وقد أراد المثقفون أن يعثروا على أسطورة مقدســـة ، ومجـــاز شامل عن النقاء ، فعثروا عليه متمثلا فى « **القديسة صوفيا** » ، التى ألهمت الفـــن الرمزى لذلك العصر ، معظم موضوعاته . لقد كان الإعتقاد فى مقدرة القديســـة صوفيا على توجيه العالم بالتسامى ، قد جعل الواقع بالنسبة للفنـــانين فـــى ذلـــك

الوقت يمثل جزءا من النظام الخارق ، أما فى مجال الرسم ، فقد ظـــهر الطـــابع الثورى فى أعمـــــال « **فلاديمـــير تـــاتلين** » (١٨٨٥-١٩٥٣) و « **مـــاليفيتش** » و « **ليسيتزكى** » (١٨٩٠-١٩٤١) و « **الكسندر رودشنكو** » (١٨٩١) و « **نعـــوم جابو** » (١٨٩٠-١٩٧٧) و « **انطوان بفزنر** » (١٨٨٦-١٩٦٣) ، فبـــدت تلـــك الأعمال جريئة ، حينما جاوزت الحدود الفاصلة بين الفن والحياة .

لقد أعلت الحداثة من شأن الآليـــة والرمزيـــة ، ووصفـــت بأنـــها تمثـــل « **إثارة الأعصاب** » ، وهى بمثابة تجميع لكل التقنيات الفنية من أنحاء شتى ، بعد تهذيبها . وقد وصفها الشاعر الإنجليزى « **وليم كارلوس** » (١٩٦٨) بأنها مزيـــج من المستقبلية والعدمية ، ومن المحافظة والثورية ، ومن الطبيعيـــة والرمزيـــة ، ومن الرومانسية والكلاسيكية.

أما الناقد « **فرانك كيرمود** » فيذكر فى كتابة (الصور الرومانسية ، لنـــدن ، ١٩٥٧) بأن النزعة الذاتية المكثفة التى ميزت الرومانسية ، قد ظلت جزءا أساسيا من الفنون الحديثة . والحقيقة أن الفن الحديث كان يمثل نوعا من التـــأرجح فـــى الأسلوب بين العقلانية (الكلاسيكية ، والواقعيـــة ، وحركـــة التنويـــر) والذاتيـــة (الباروك والرومانسية) بل بين العقل والعاطفة .

وعندما رسم بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) لوحته « **نساء افنيـــون** » (١٩٠٧) بطريقة تكعيبية، كانت تمثل هذه اللوحة لغة الفن فى القرن العشرين . لقد استخدم بيكاسو فى رسمها الخطوط والزوايا الحادة والأقـــواس ، دون أن يتبـــع منطـــق التناسق التقليدى ، أوالأسس الشائعة فى الرسم . ونظر إلى عمله فى ذلك الوقـــت

على أنه يمثل « صدمة حضارية » ، وهكذا ظهر الفن الحديث مع تجديدات فنانين مثل ، « **سـيزان** » و « **مـاتيس** » و « **فرانـز مـارك** » ، « **وبرانكـوزى** » ، و « **ارشبينكو** » ، و « **موندريان** » ، بحيوية طاغية فى السنوات الأولى من القـرن العشرين .

وقد شهدت « **درسدن** » نشأة الحركة التعبيرية وحركـة الفـارس الأزرق (١٩٠٥-١٩١٣) وكان من بين الفنانين الذين ساهموا فى الحركتين : بول كلـى (١٨٧٩-١٩٤٠) و كاندنسكى (١٨٦٦-١٩٤٤) وناعوم جابو (١٨٩٠-١٩٧٧) ، وفى موسكو ظهر فنانون حديثون منـهم كـازمير مـاليفتش (١٨٧٨-١٩٣٥) وأنطوان بفزنـر (١٨٨٦-١٩٦٢) و رودشـينكو (١٨٩١) وفلاديمـير تـاتلين (١٨٨٥-١٩٥٣) .

إن جوهر النظرية المجردة للفن ، ومبدأها الأساسى فى « **تقديس الفـن** » وفى « **الفانتازيا** » ، أما البعد الجمالى الذى يميز هذا النوع من الفن ، فقد كشـف عن تقدير واضح له فى فنون الحضارات الشرقية القديمة (الفرعونية والصينيـة والهندية) ، فذلك البعـد الجمـالى هـو الجـو الضـرورى لحيـاة الفـن ، إذ يمكن للمتذوق أن يعثر فى منحوتات ميكل انجلو (١٤٧٥-١٥٦٤) وكذلـك فـى لوحاته ، على متعة من خلال إحساسه بالطابع العنفوانى الذى تتمـيز بـه هـذه الأعمال الفنية ، مثلما يمكنه أن يستمتع بعنصر الرشاقة وقوة تمثيل العواطف فـى أعمال « بوتيتشيللى » (١٤٤٤-١٥١٠) ، وذلك ما نلاحظه فى عمل مثل لوحـة الربيع (فلورنسا -أوفيتزى) التى تظهر فيها فينوس غارقة وسط الزهور ، أما سر الإستمتاع بلوحات « **ليوناردو دافنشى** » (١٤٥٢-١٥١٩) فيتركز حـول معنـى

العظمة الذى يمثل الطابع الغالب عليها . وكان ما يجمع بينـــه وبيـــن مغـــامرة كريستوفر كولومبس ، الذى اكتشف العالم الجديـــد ، هـــو « **روح الاكتشـــاف** » والسعى إلى معرفة الحقيقة بطريقته الخاصة . لقد كان ليناردو دافنشى يســـعى دائما وراء المعرفة ووراء فهم حركة وهيئة الكون ، ويود أن يعرف كيف تعمـــل قوانين الطبيعة معا ، وكان فنه يمثل طفرة فى تاريخ التصوير .

هيمنة القيم الشكلية

والفنان فى المذهب الشكلى يستغرق فى غاياته ، منعزلا بنفسه عن الإلتقـــاء بالعالم والحياة ، فيركز انتباهه على المادة الوسيطة ، وعلى التقنيـــات ، وتكمـــن قيمة هذا النوع من الفن فى الصفات الشكلية للمادة ، ويعتقد فريق من النقاد فـــى قدرة هذا الفن على النفوذ بالمتذوق إلى صميم الحقيقة الكامنـــة وراء المظـــاهر السطحية . غير أن اهتمام الفنان يزداد شغفا بالمادة الوسيطة وبالتقنيـــات التـــى تهدف إلى تطويع المادة ، ويطلب من المتذوق فى هذه الحالـــة أن يعجـــب بمـــا يترتب على تنظيم المادة بطريقة معينة ، مثل استخدام الإيقاعات أو التوافقـــات ، وكذلك بالأنماط التى تتجسد من خلالها مثل هذه المواد ، وتصبح المهمة الأساسية للمادة ، أن تجسد استبصاراته المتميزة التى توصل إليها الفنان . وما يشعر الفنان بالغبطة إنما هو أن تقدم له المادة بدون قصد أو بتلقائية تميزات جمالية . وهنـــاك فنانون يتخذون من عالم الألوان والمواد الوسيطة مصادر لقيم مباشـــرة دون أن تصبح مجرد وسائل لغايات أخرى. وعندما يطلب من الفنـــان أن يفـــاضل بيـــن استبصاراته الجمالية وبين التقنيات المستخدمة فى المادة الوسيطة ، نجده يميل فى الغالب للإستسلام للتأثيرات الحسية القوية للمادة الوسيطة ، والتى تتميز بقدرتـــها

على الإشباع الجمالى بطريقة مدهشة ، أما الإستبصارات الجمالية فهى فى أكـثر الأحوال تخمينية . ويمكن اعتبار خصائص المادة الوسيطة منبعا غنيا للإسـتمتاع الجمالى . ويتمكن الفنان من الإعتماد على تأثير مادته الوسيطة أكثر من اعتمـاده على رؤيته ، فإنه يتجه نحو الفن الشكلى ، وكذلك نحو العنايـة بـالقيم الحسـية المباشرة للمادة ، ونحو الأنماط والتصميمات بتنوعاتها التى تعمل علـى تنظيـم هذه المادة ، وسوف تهيمن هنا القيم الشكلية على القيـم الأخـرى التصويريـة والوظيفية .

ولكن هل فى إمكان الفنان فى الحقيقة ، عندما يتجه إلـى تبنـى المذهـب الشكلى ، أن يستغنى فى فنه عن القيم الأخرى ، التصويرية والوظيفية تمامـا ؟ غير أن الفن الذى يشترط التميز لا يكتفى بتقديمه تأثيرات المـادة الوسـيطة أو بعرضه لقوة التصميم ، دون تأثير شخصية الفنان أو تأثير العالم الذى يحيط به ، ولا يرضى الفنان بعزله الفن عن الحياة .

وقد أغفلت الحركة الشكلانية نوع النقد الذى يقوم على قياس قيمة العمـل الفنى تبعا لشدة الانفعال ، الذى يشعر به المتذوق نتيجة لتأملـه للعمـل الفنـى ، وتحصر قيمة الفن فى عناصر الوسيط . وكذلك كلايف بل ***Clive Bell*** وروجـر فراى ***Roger Fry*** فقد عثرا على قيمة الفن فى العناصر المميزة للمادة الوسـيطة التى تشكل بناء الخطوط والسطوح والكتل ، فى مجـالى النحـت والتصويـر ، غير أن « **اليوت** » يرى أن المعايير الشكلية وحدها لا تكفى لتحديد قيمـة الفـن التشكيلى ، فرغم توصل الفنان إلى تحقيق الطابع المميز به ، من خلال الوسـيط فسوف يظل الفن فى حاجة إلى اثبات أهميته من حيث بعده الأخلاقـى واتسـاقه

الفلسفى . فلا يكفى التركيز على النمط الشكلى والتحليل الشكلى وحدهما ، وإنما يتطلب النقد التطرق إلى الرموز الحضارية والإستعارات والدلالات الاجتماعية ، ولا يخفى الإختلاف بين دراسة العمل الفنى بطريقة تجزيئية وتحليلية وبين إدراكه بوصفه وحدة جمالية . والمتذوق للوحات « رينوار » أو « ماتيس » **(شكل – ٢٠)** أو لتركيبات « ناعوم جابو » لابد وأن يركز انتباهه على مظهر العمل الفنى وتصميمه أكثر من وعيه بأى تميز تعبيرى أوعاطفى ، إذ أنه بالنسبة لتذوق أعمال الفن التجريدى ، تصبح الإشارة إلى حصيلة تجارب المتذوق وإلى مشاعره المألوفة على حافة الوعى . أما ما يبعث الإحساس بغبطة هذا المتذوق فهو تنظيم الألوان والخطوط ، والمظهر المادى ، وطريقة المعالجة للمادة الوسيطة .

وفى المذهب الشكلى يولف الفنان عمله الفنى اعتمادا على المواد الحسية المرتبطة بالعاطفة ، مع قدر ضئيل من الرموز التقليدية . واستجابة المتذوق لأعمال فنان تجريدى تتميز بحريتها ، التى لا يتم بلوغها إلا باستخدام حواسه وجميع ملكاته ، بدون هدف سوى الإستمتاع البحت ، من جراء استخدامها . ومن الملاحظ أن الفن الشكلى يشجع على اكتشاف مواد وسيطة مختلفة ، وعلى تجريب أنواع مستحدثة من التركيبات والتصميمات .

وإذا هيمنت القيم الشكلية إلى حد إغفال القيم التصويرية والوظيفية ، يصبح الفن ضحلا ، أو يصبح مجرد تطبيقات لقواعد تمارين لإستخدام الأساليب والتقنيات . أما « **أوتيتس** » ***Utitz*** و « **دسوار** » ***Dessoir*** من الفلاسفة أصحاب مذهب « العلم العام للفن » فمن رأيهما **أن للفن أهدافا عديدة ، ومنها وظائف**

عقائدية وقومية ونفعية وعاطفية . وليس الجمال فى نظرهما إلا وسيلة من الوسائل التى يستخدمها الفن من أجل أن يقوم بوظائفه تلك التى تخرج عن نطاق الجمال ، إذ أنه لا يصبح الجمال الغاية الوحيدة إلا فى حالة ما إذا انحصر هدف الفن فى « التقنية ». وقد كان «**جويو** » يضع فى اهتمامه تعقيدات الحياة حينما يشرع فى تفسير أعمال الفن على أساس الظروف غير الجمالية . أما «**كاندنسكى** » فقد أراد أن يرفع مستوى المنتج الفنى الجمالى إلى مستوى الخلق والسمو بالعالم المادى إلى الروحى ، والإعلاء من العنصر الذهنى ، فخلق بذلك رموزا تمثل الطبيعة كجوهر حى يكشف عن نفسه أو يكشف عنه الفنان .

جمال النسق الفريد

يتجاوز المذهب البنائى العلاقات المحسوسة من أجل أن يكشف عن البنية الأساسية فى الظاهرة ، استنادا إلى مبدأ « ان الكشف عن القيم الجمالية يتحقق باستخدام طرق التحليل ، وإن كل بنية لها طابع مميز » . وقد ساد فى العصر الحديث مفهوم الفن الذى هو بمثابة تعبير عن الذات ، وتؤكد البنائية على أن القيم هى فى طبيعتها وجودية ، وهى تتأثر بالحركة الاجتماعية وبالتاريخ . إذ أن الحكم على البنية الشكلية فى جمالية عصر النهضة بطابعها المميز والمتفرد، لا يطابق واقع البنية التشكيلية فى عصرنا ، وذلك مما يستلزم ضرورة أن تستمد الأحكام والمعايير الجمالية من واقع بنية العصر ، ومن الجمالية المتفردة التى تميز ذلك العصر .

وكانت السريالية بمثابة محاولة للتعمق فى بواطن العالم الداخلى للإنسان وفى مجالات اللاشعور ، وأهتم « **المذهب التجريدى** » بالجوهرى فى الشكل واللون . أما « **الرمزية** » ***Symbolism*** فتنظر إلى الفن على أنه عالم قائم بذاته ، والذى فيه تمتزج الطبيعة مع الذات الإنسانية (شكل – ١٩) .

ومنذ القرن السابع عشر كانت تتمحور معظم الدراسات الفلسفية حول قضية العلاقة بين « **الذات و الموضوع** » . أما ليفى شتراوس فقد أقام تعارضا بين « **المحسوس** » (السطح الظاهرى) و « **المعقول** » (النظام الخفى) . ومن هذا المنطلق **ركز** « **تروبتسكوى** »***Troubetskoi*** على دراسة البنية اللاشعورية أكثر من دراسته للظواهر، وكذلك اهتم بالعلاقات وبأنواع التقابلات التى تؤلف نسقا محكمه ، وقد استخدم منهجا استنباطيا فى الكشف عن مثل هذه العلاقات بالاستناد إلى نموذج معين . حيث تتطلب أى دراسة الإنتقال من مستوى العناصر وعلاقاتها إلى مستوى استنباط المخطط الذى يشتمل على مثل هذه العلاقات ، وذلك هو السبيل إلى إنشاء النموذج الأكثر بساطة انطلاقا من المعطيات ، وذلك النموذج يصبح البنية الحقيقية للموضوع .

وهناك من مفكرى البنيوية الناقد « **رولاند بارت** » ***Roland Barthes*** ، وعالم الإجتماع « **ليفى شتراوس** » والفيلسوف « **فوكوه** » و« **التوسير** » ، ويجمع بينهم المنهج الذى استبعدت منه الأيدلوجيات و « **النزعات العقائدية** » ويعتقد « **ليفى شتراوس** » أن النسق والنظام يمثلان الجمال الرمزى ، فى مقابل عالمى الواقع والخيال . وفى رأى « **ليفى شتراوس** » أن الفن يقع فى منتصف المسافة بين المعرفة العلمية ، و« **الفكر الأسطورى** » أو « **السحر** » . والجمالية البنيوية

تستند إلى « **الدلالة** »، حينما يحل « **الرمز** » محل الوعى بمقولاته مثل « **القلـق ، والإرادة ، والحكم** » . وإذا كان الفن يصنع بنياته من مادتـه ونموذجـه ، فـإن الجمال يظهر من خلال بنى العمل الفنى كطابع كلى أو بنية مشتركة ، وينتج عن الممارسة الجمالية الشعور بالمتعة ، وكلما بدت كلية الشئ أصغر وأبسط وأقـل مدعاة للشعور بالرهبة من جانب المتذوق ، تحققت هذه المتعة الجماليـة . أمـا رفض « المذهب التأثيرى » لسيطرة الأكاديمية فهو بسبب رفضها لمبدأ احـترام النماذج ، وإعلاء للموضوع النيىء (شكل – ١٥) كما هو فى رأى « **شـتراوس** » مع الإبقاء على مبدأ التمثيل والتشخيص ، واستعاد الفنان التكعيبـى فـى عملـه الفنى الأبعاد الرمزية ودلالتها بدلا من الإكتفاء بالتشخيص غير أن العمل الفنـى ظل سجينا للأنا.

الأنساق الشكلية مراكز للجذب الجمالى

إن الخطوة الأولى فى دراسة عمل فنى تبدأ بالكشف عن العلاقات الشـكلية والصورية ، إذ تتحدد الصور بمقابلتها بصور أخرى . وبفضل تحليل الصـورة إلى عناصرها المميزة ووضعها فى علاقة تقابل بين عنصرين من نفس العمـل ، يمكن التوصل إلى عدد المحاور التى تأتلف فى مجموعـات ، وتصبـح ممثلـة للخصائص المميزة للعمل . فيمكن تحليل الوحدات التى تدل على نسق شكلى لـه محتوى إيحائى.

وفى النظرية الشكلية لا تعتبر الصورة الفنيــة أداة للتفســير ، إذ أن مبــدأ الاستعارة من شأنه أن يحول الشىء المعتاد إلى غير معتاد ، وذلك بتقديمه فــى صور جديدة فى سياقات غير متوقعة ، مما يكثف التأثير الجمالى .

يكتفى المشاهد وهو ينظر إلى شئ مألوف ، بأن يتعرف عليه . أما القيــام بانتزاع الموضوعات من إطاراتها المألوفة ، وبعمليات التحريف والخروج عــن القوالب ، فكل ذلك يعمل على إعادة اكتشاف القوة التصويريــة للعــالم وتكسـبه أبعادا جديدة ، وذلك من المبادئ الأساسية للفن . ولقد أكد « **السرياليون** » علــى هذا المبدأ حينما دعوا إلى مبدأ « **بعث المدهش والغريب** » . وأصبحت وظيفــة الفن كما حددها « **جان كوكتو** » هى الكشف عن الأشياء المدهشة ، وفى تنــاول المألوف ووضعه فى أبهى أشــكاله ، مــن أجــل أن يتحــول إلــى المدهــش (شكل – ٢٢) .

وتكشف التحليلات الداخلية لشكل ما عن العناصر والعلاقات القائمــة بيــن العناصر والنظام الذى اتخذته هذه العلاقات . أما الهدف من الدراســات البنائيــة فى الفن فهو من أجل التعرف على النماذج بتصور المادة الأولية وتشكيلها ، وقــد يكفى نموذج واحد لشرح مجموعة من الظواهر .

وفى الواقع أن الفنان ينقد معاييره ، إما بطريقة مباشرة أو غير مباشــرة ، بمقارنته بشئ على وشك أن يحل محله ، وهو يميز عناصره الحقيقية ، وبذلــك يقرر أى القيم سوف يختار من خلال الخبرة الفعلية . ولما كان العمل الفنى هــو

التأثير النهائى الكلى لتطابق الموضوع الخارجى مع الوجدان الداخلى ، من هنـــا تنشأ الصفة المميزة للعمل الفنى ويصبح حقيقة قابلة للفحص والتقييم .

أما النقاد فى مذهب النقد الجديد فلا يكتفون بمسائل الـــذوق أو التفضيـــل ، وإنما يبحثون عن منهج نقدى ، يقوم على نظرية حول طبيعة العمل الفنى وبنائـــه الشكلى . غير أن الإتجاه الشكلى يتمسك بالشكل وببنائه وتراكيبه ، بحيث يصبـــح العمل الفنى الذى هو موضوع التأمل ، وكأنه صنع من أجل ذاته ، وانحصـــــرت قيمة الفن فى ابتكار أساليب جديدة . وقد أنكر هذا المذهب دور التقييـــم واعتمـــد على الوصف والتفسير . ومما لا شك فيه التأثير الواضح للتكنولوجيا والميكنـــــة والإحساس بالاغتراب فى بداية القرن العشرين ، وقد ظهر هذا التأثير فى مذاهب « **التكعيبية ، والسيريالية ، والدادائية** » . والميل نحـــو « **البدائيـــة** » واســـتبدال المعيار الإنسانى الذى استند إليه « **فـــتروفيوس** » ***Vitruvius*** بمذاهـــب الشـــكلية والتجريدية واللا شخصية والبنائية . وقد تحدث « **موندريـــــان** » عـــن « **مذهـــب الإقتصادية** » من أجل خلق الواقع النقى ، وذلك من خـــلال اختصـــار الأشـــكال الطبيعية إلى عناصر أساسية دائمة للشكل واللون ، وأصبح للبدائية أثرهـــا فـــى أساليب التجريد . ومع النصف الثانى من القرن العشرين ، أصبح مجـــال الفـــن حقلا للجماعة ، بل أصبحت السخرية واللعب تمارس لأقصى حدودها . وظـــهر الفن المفاهيمى وفن البوب ***Pop Art*** وظهرت البنى المفتوحة المرتجلة ، التى تقوم على المصادفة والأشكال الاقتصادية فى مذهب « **الحـــد الأدنـــى** » ***Reduction*** ، وبدأت نهاية الإستطيقا التى تركز على فرادة العمل الفنى ، وأصبحت الإســـتطيقا تنظر إلى الفن على أنه لا يختلف عن الأشياء الأخرى فى الحياة .

وإذا اعتبرنا أن « **نيتشه** » كان البداية لانتهاء عصر الميتافيزيقـا ، فـإن « **فوكوه** » هو البداية لنهاية النزعات الإنسانية . وتدرك البنية التى تمثل نظامـا مكتفيا بذاته من خلال طبيعتها الذاتية . أما البنيوية فتعارض النزعتين الوظيفيـة والتاريخية . وتنظر إلى « **البنية** » على أنها تعنى « **الكل** » المؤلف من ظواهـر متماسكة ، وذلك يقترب من معنى « **الشكل** » ، أو « **الوحدة المادية** » للشـئ ، أو « **التصميم الكلى** » الذى يكشف عن النسق من أجل تفسير العمليات التى تجـرى فى إطار مجموعة من العلاقات . ولكل نسق قوانينه الخاصة . وبفضل التحولات التى تجرى فى حدود التأليف الكلى للعلاقات ، يزداد النسق ثراء .

لقد أنكر فوكوه فى نظريته البنيوية قيمة التاريخ ، واسـتغنى فـى مجـال العلوم الإنسانية عن فكرة « **الإستمرار** » أو « **الإتصال** » كفكرة يقينيـة زائفـة . والإعتقاد فى وجود « **وعى** » عام يتقدم وينتقى . ويمكن تفسير الظواهر بتقابلـها وتعارضها للتوصل إلى دلالتها ، والكشف عن النظام الـذى يكمـن ورائـها . وباستخدام النماذج يمكن التوصل إلـى بنيـة الظـاهرة ، التـى تتحكـم فـى العلاقات الكامنة فيها .

الفن والأنساق الثقافية

وتؤلف البنية نسقا أو نظاما من العناصر ، فى صورة بسيطة ، قادرة علـى التنبؤ بالتغيرات التى يمكن أن تطرأ على النموذج ، فى حالة تعديل عنصر مـن العناصر التى يتألف منها الشكل ، وهذه البنية تكمن وراء العلاقـات المدركـة . أما « **ليفى شتراوس** » فينظر إلى البنية على أنها تمثل « **الصيغة** » . ولكل بنيـة

ميول كامنة ، ولغة خاصة « **رمزية** » تتألف من العلامات . ومبدأ الإستعارة فـي تلك اللغة يقوم على أساس إمكانية إحلال صورة محل صورة أخـرى ، وكذلـك الكناية عنها تعنى الإزاحة أو التحويل أو الإشارة إلى جزء من الموضوع علـى أنه يمثل الكل .

والحقيقة أنه يمكن أن نستخلص « **أنساق** » كبرى فى ثقافـة الغـرب ، إذ أن الصورة التى تميز المعرفة فى القرن السادس عشـر تبـدو مثـل « **كـرة** » ***Sphere*** ، وتتسم بالتناهى ، إذ اتخذت كل المعارف مكانها داخل تلـك الأشـكال الدائرية المغلقة والتكرارية . وبالنسبة للقضية الأساسية عند فنانى عصر النهضـة مثل « **ليوناردو دافنشى** » كانت تتمثل فى عملية التوصـل إلـى تحقيـق مبـدأ المشابهة مع النموذج ، مما نتج عنه مظهر من مظاهر الحيرة والقلق . أما أهـم مشكلات القرن السابع عشر فكانت تنحصر فى مهمة التحديد أو التميـيز ، ممـا جعل العصر الكلاسيكى يظهر مثل « **مسطح** » مستوى مجاله البحث عن النظـام وليس التشابه . وقد بدت اللوحات مثل شكل مسطح ذى بعدين . أما فى القـرن التاسع عشر فقد حلت فكرة التاريخ فى محل فكرة « **النظام** » ، وأصبـح مجـال التاريخ البحث عن النظام الذى يقوم على علاقة الكم والكيف .

كان مفهوم التشابه الذى يتمثل فى التناسبات والتماثلات والتعادلات ، هـو السائد فى عصر النهضة ، ولقد كانت غايته الكشف عن الإتفاق بيـن المظـاهر المختلفة، وبين الأنظمة المتباينة ، وتحقيق التعادل بين العلاقات ، أما اللوحـات فى ذلك العصر فكانت تنظم على مستويات بحيث يرسم فى القمة السـماء التـى تمثل العرش الإلهى ثم ترسم الإنسانية فى المستوى التالى ، وكأنها فى الجنـة ،

والمستوى الأخير فى هذا النسق يشتمل على صور العـــالم المـــادى الدنيـــوى . وهذا الترتيب فى العصور الوسطى كان يخضـــع لمنطــق الســـلوك الأخلاقـــى والعقيدة . أما مع أوائل القرن التاسع عشر ، فقد أصبحت باريس تعج بالنشـــاط البوهيمى التى انطلقت معها أفكار « **نيتشه** » . وقد شهد عـــام (١٨٨٠) النشـــاط النقدى لحركة التنوير وتولد الطابع الاستكشافى للرومانسية ، وظهرت عـــروض « **ما بعد الانطباعيـــة** » ***Post-Impressionism*** (١٩١٠) ، وعـــروض النحـــت الإفريقى والموسيقى الجديدة فى السنوات التى أعقبت الحرب العالمية الأولـــى ، ونشأ الفن السريالى .

أما العصر الحديث فنسقه يتخذ شكلا ثلاثى الأبعاد ، فلا توجد كلمة تحـــدد سماته المتعددة ، وإنما "الحداثة" مصطلح يصف العصر فى مقابل الرومانســـية ، ويصف الجو العام فى القرن العشرين ، الذى يتميز بـــ « **الاقتحام** » والنفور مـــن « **التقليد** » و « **التواصل** » . وظهور الفن غير الواقعى والذى يعتنـــى بالمســـائل الشكلية والأسلوبية ، ويتمثل طموح الفنان فى محاولاتـــه تحويـــل « **البســـيط** » و « **الساذج** » إلى شئ يتمتع بأهمية. وقد تميزت السريالية والدادائية بنزعتيـــهما العبثية والتهكمية بناء على دعوة المذاهب « **الوجودية** » إلى اللعب والعبث وإلـــى تحطيم الأطر التقليدية ، والقيم التى كانت سائدة فى العصر الرومانسى والتـــأكيد على الخيال والتهكم . أما الاتجاه المستقبلى فقد قامت نظرية الجمال فيـــه علـــى مبدأ اكتفاء العمل الفنى بذاته وله لغته الجديدة الخاصة .

وقد استفاد « **جاكوبسون** » من مبدأ « **النسبية** » ومن « **علم الطبيعة** » ومـــن نظرية المذهب التكعيبى فى الفن التشكيلى التى تؤكد على أن كل شئ له بنية تقوم

على علاقة بين جزء وكل . ويستند « **بريك** » (١٨٨٢-١٩٦٢) فـــي دراســاته النقدية إلى مبدأ العلاقات التى تقوم بين الأشياء ، وليس إلى الأشياء ذاتها . وقـــد قامت المدرسة التكعيبية على دراسة العلاقة بين الرموز ودلالاتها فـــي الفـــن ، وبخاصة ما قام به « **بيكاسو** » (١٨٨٢-١٩٧٣) مـــن رســـوم . وقـــد اســتخدم التكعيبيون الطريقة التحليلية فى مجابهة مبدأ محاكاة الطبيعة ، كخطوة فى اتجـــاه العملية التركيبية التى تقوم على أساس استقلالية العمل الفن . وكذلك تبدأ البنائيـــة بحل الشئ من أجل اكتشاف عناصره ، ومن أجل تحديد معناه . ثم إعادة تركيبـــه دون افتقاد خصائصه الأصلية، عندما نراعى أن أى تعديل فى الجزء يؤدى إلـــى تعديل فى الكل ، ومثل هذه العمليات قام بها الفنان التكعيبى .

البنيوية بين النظم التعاقبية والتزامنية

وعندما ينظر إلى الفن على أنه أحد أشكال الثقافة ، فذلك يستوجب التعـــامل معه على أنه يتألف من مجموعة من « **الأنظمة الرمزية** » حينئذ ســـوف تصبـــح الحلول الكلية فى مجال الدراسات الفنية هى البديل للحلول الفرديـــة . أمـــا فـــى القرن التاسع عشر فكان ينظر إلى الفن على أساس فكرة التعـــاقب ، ممـــا كـــان يستدعى أن تقوم الدراسات الفنية على أساس تجزئة الفن إلى عناصر منعزلـــة ، بغرض الكشف عن القوانين التى تفسر عملية التطور الخاصة بكل عنصر مـــن العناصر فى ظروفه المنفردة . ويمثل مبدأ التزامن المحور الأفقى الذى يمكـــن من خلاله التعامل مع العلاقات بين الأشياء دون عمل حساب للزمن . أما مبـــدأ التعاقب الذى يمثل الصفة الأساسية فى فكرة التطور فهو يمثل المحور الرأســـى ، الذى على أساسه تدرس العلاقات بين الأشياء من خلال عامل التغير الزمنـــى أو

التاريخى . وتصبح العلوم الإنسانية بنيوية إذا ما استخدمت مبدأ التنظيم التبسيطى أساسا لدراستها ، حيث يستعان فى هذه الدراسات بالعلاقـات الرياضيـة ، ممـا يجعل من الممكن إعادة تنظيم القيم فى استقلال عن تاريخها . وفى هذه الحالـة يفضل تفسير الرموز من خلال السياق الذى ترجع إليه ، هكذا يمكـن اسـتيعاب العمل الفنى فى ضوء غيره من أعمال الفن ، وذلـك بـإجراء التقـابلات بيـن الأعمال التى من نفس النوع أو المذهب أو الإتجـاه . والواقـع أن الدراسـات البنيوية تقوم على التحليل وليس التقييم ، أما نظرية الرموز لرولان بارت فتهدف إلى الكشف عن الدلالة أو البنية وراء الرموز .

ولما كان العمل الفنى يمثل دلالة ، وتحكمه قواعده ورموزه والمعايير التـى تنبع من منطق نظامه ، من هنا جاءت وظيفة النقد البنائى التى تنحصر فى عملية الكشف عن تركيب العمل الفنى ، وعن المعانى التى تكتسبها عناصره بتداخلـها ، نتيجة للتأليف الذى يمثل العمل الفنى ككل . ومن مستويات الرؤية الفنية المستوى المباشر ، والتفسيرى ، والرمزى ، وينتهى بمستوى الكشف عن الأنساق الكامنـة وراء الرموز .

ويستبعد « **نورثروب فراى** » فى دراساته النقدية الأحكام التقييمية من أجـل اختبار الفن اعتمادا على مبدأ الإستقراء ، الذى يميز العلـوم علـى أسـاس أن أعمال الفن تشتمل على أنظمة محددة . ويتطلب تحليل الفن تحديد حالات ثابتـة ، يبحث فيها عن نظام معين .

كان « **فلفلن** » قد فسر تاريخ الفن من خلال الأنماط المرتبطة بتاريخ الفكر ، لقد نبذ طريقة دراسة التاريخ من خلال الشخصيات الفردية واستبدلها بدراسة الاتجاهات والأساليب

ويمثل العمل الفنى مجموعة من القيم التى تشكل بنيته ، بل إن القيمة هى جوهر الفن ، أما النقد فهو حكم تقييمى ، ومن الصعب فصل الشكل عن القيمة ، وهكذا ترتبط أى دراسة شكلية بفلسفة جمالية معينة ، وفى الحركات الفنية الحديثة يتأكد مبدأ الإهتمام بلغة الفن وأدواته وقضايا الأسلوب والتركيب .

وقد ارتبطت قضية الشكل بعملية التذوق ، إذ تتطلب عملية التذوق الإحساس بالشكل ، ومن خلال الشكل يمكن تحليل قضية التذوق . أما عملية الإحساس بالشكل فتشترط بعض العمليات الفنية التى تستهدف إشعار المتذوق بذلك الشكل . ويعنى مبدأ استقلالية وجود العمل الفنى فى النظرية الشكلية ، تجاوز العمل الفنى لنفسية مبدعه .أما التعبير فهو أحد عناصر دلالة التركيب الفنى .

ويمثل جزء من العمل الفنى عنصرا له قيمته فى صياغته ، وكل عمل فنى جديد كان يوما ما مادة صيغت بعد ذلك بطريقة تتطلب تصنيفا مختلفا . هكذا تعتمد صياغة العمل الفنى على أعمال فنية أخرى .

وتسمح البنية بتفسير أكبر قدر من الظواهر ، ويحاول الناقد البنيوى فى تحليله الفنى اكتشاف النموذج من بين المجموعات من الرموز التى تتكرر

بانتظام ، وفى هذه الحالة سوف تمثل بعض الرموز الأخرى فيما بينها تناســقات وتوافقات ، حينما تدرك الوحدات فى نظام كلى شامل ، سوف يدرك التناسق بيـن الأشكال . ويمكن ترجمة البنية الشكلية إلى معادلات منطقية رياضية تختلف عـن البنية ذاتها . إذ تخضع البنية لقوانين التركيب ، وتضفى فى رأى « **بياجيه** » على المجموع صفات تميزه عن العناصر المكونة له .

وليست البنائية مجرد مجموعة من العناصر المتآزرة ، وإنما هى أولية الكل على الأجزاء . ويعترف فى المنهج البنائى بانتظام المجموعات حول محور دلالى يجعلها تبدو كتنويعات نتجت عن نوع من التوافق .

القلق والتمرد وخلق القيم الجمالية الجديدة

والمذهب « **الوجودى** » من الفلســفات الحديثــة ، ويعتــبر « **كيركجــارد** » (١٨١٣-١٨٥٥) المؤسس الحقيقى لهذا المذهب ، وكذلــك « **دوستويفســكى** » (١٨٢١-١٨٨١) و« **ريلكه** » (١٨٧٥-١٩٢٦) و "**فرانز كافكا**" (١٨٨٣-١٩٢٤) و « **هايدجر** » (١٨٨٩-١٩٧٦) و« **جان بول ســـارتر** » (١٩٠٥-١٩٨٠) مــن الفلاسفة الوجوديين .

ويفهم المذهب الوجودى من خلال منظوره الشخصى للإنسان ، فهو يــرى الإنسان كموجود « **هنا والآن** » ، أما الحياة بالنسبة لسارتر فــهى تتغلغـل فــى الإنسان ، ومن المشاعر التى تصف الإنسان فى الدنيا « **القلق** » و « **الاغــتراب** » ولا مفر من تقبل هذه المشاعر بشرط أن تتخذ كدافع للتعبئة مــن أجــل تحقيــق

الوجود الأكمل ، فعندما يواجه الإنسان القلق يشعر وكأنه مهدد بالفنـــاء ، وهــو يعمل من أجل التوصل إلى أقصى نطاق حدود الزمن الــذى يفرضـــه الواقـــع . ويزعم سارتر أنه يمكن تحديد ماهية الإنسان بفضل ما يقدمه من التزامات ، أمـــا شخصيته فتمثل حصيلة أفعاله . ومن هنا تتحدد ماهية الفرد باختياراته وأفعالـــه ، أى أنها لا توجد وجودا مسبقا .

وفى رأى « **البيركامى** » أن العمل الفنى يصبح بمثابة تمرد وحرية ، مـــن مبدأ أن التمرد هو الطاقة الخلاقة التى تعيد خلق العالم فى كل لحظة من جديــد ، كما أن الإنسان يتمرد فى رأيه ، من أجل إبتداع القيم التى تعيد تشكيل العالم مــن جديد . ومن الإتجاهات الحديثة للفن فى القـــرن العشـــرين ، الإتجـــاه الشـــكلى الخالص أو الواقعى المتطرف (الواقعية الجديدة) الذى يهدف إلى التـــأكيد علـــى الواقع والتسليم به . غير أن العمل الفنى فى مفهوم المذهب الوجودى هو مجـــال للتمرد ، الذى يسمح للفنان والمتذوق أن يعيشا هذه الأبدية ، فتلتقى معا الأبعـــاد الزمنية فى حضور مبهج وفريد .

أن الشىء الممكن فى رأى سارتر ، هو الموجود لأجل ذاته ، والقيمة ليست إلا حرية الموجود لأجل ذاته ، الذى يختار قيمه ، والموجود لأجل ذاته لا يريـــد إلا الوجود ، بحيث يكون موجودا فى ذاته ولأجل ذاته .

التلقائية والتجريد واللهو ـ معايير فنية حديثة

ويمكن العثور على صدى للتعبير عن العالم الــذى تحكمــه التكنولوجيــا فى معارض المستقبليين الإيطاليين (١٩٠١-١٩١٤) ، غير أنه مع انتشار الطابع النفعى والنظرة التجزيئية للأشياء المرتبطة بالعلم والتكنولوجيا ، انــزوت قيمــة الإنسجام والنظام الواحد ، الذى ميز الثقافات القديمــة . وقديمــا كــانت حتــى الرسائل ، والأحاديث ، وصناعة الأدوات ، تتطلب طابعا فنيا ، أما فى العصــر الحديث فإن الذوق يتطلب أن يتسم المعمار والأوانى بالوظيفية ، وهــذه النزعــة الوظيفية تعنى تحديدا ضيقا لمجال الجمال . ولقد أظهرت الفنون الحديثة تقديــرا لقيمة « **العقل** » و « **الخلق** » ، الذى يرتبط بمظاهر العشوائية والتلقائيــة ، ممــا نلاحظه فى أعمال « **جاكسون بولوك** » (١٩١٢-١٩٥٦) التجريدية والتعبيريــة ، أو فى الفن « **الحدوثى** » ***Happening*** ، حيث تصبح غاية الفن أن يتحــرك مــن خلال الإنسان مع حركة العالم ، وليس أن يكتفى بتأمله فى سكون . وقد يتطلــب الأمر دراسة فاعلية العين أثناء عملية الرؤية فى الفن البصرى ***Optical Art*** .

وفى الفن « **اللاشكلى** » انحلت كل الروابط « **الحســية** » و «**المكانيــة** » ، فالمبدأ الأساسى فى هذا النوع من الفن هو « **التجريب** » فــى كــل الإمكانــات ، بجميع الصيغ وبمختلف المواد ، بهدف التحرر واللهو والابتكار . وقد اخــتزلت أساليب التصوير وتأكد معيار الكم وقياس الجهد ، من المبادئ الأساسية فى عــالم الصناعة . وقد أدى التأكيد على جوانب الصنعة والحرفة فى الفن إلى تقدير مبــدأ البساطة والإهتمام بعناصر البناء والتأليف ، وأصبحت قيمة الفــن تقــاس بقــدر المتعة التى يوفرها .

ويعنى الإكتفاء بالبقع اللونية وبالبنى الشكلية الإستغناء عن الخـــوض فـــى مشكلات الواقع ، بل وتجنب المشاكل العقلانية فى مجال الفن ، حتى بـــدا الفـــن كمجال للتحرر والتعبير عن المشاعر الغامضة ، كمــــا أصطبغـــت ممارســـات الفنانين اللاشكليين بأجواء غامضة تشبه الأجواء الباطنة ، فى حالات من التجلـــى والإنطلاق وبدت صوره لا تخضع لسيطرة العقل ، بل ولا لعمليـــــات التشـــكيل والتخطيط . والصورة فـــى مفـــهوم « **جاكســـون بولـــوك** » ***Jackson Pollock*** **(١٩١٢-١٩٥٦)** رائد الفن الحركى فى أمريكا ، تمثل « **ساحة للصراع** » ومـــن هنا ظهر عمله وكأنه نوع من التعبير العميق عن مغزى ذاتى ، وعـــن خـــبرات ميتافيزيقية أو عن حالات من الإلهام والوجد .

ان التعبيرية التجريدية فى فن « بولوك »« اللاشـــكلى » ***Informal*** ترتبـــط بطريقة فى استخدام اللون الذى يعبر عن انفعالات مباشرة لا ترتبط بأى تشــــابه شكلى . وقد تخلى الفنان عن المضامين والدراســـات الأوليـــة ، وهنـــا يقـــول « **جاكسون بولوك** » « عندما أكون منهمكا فى العمل الفنى لا أعى ما أفعله ولكـــن فقط وبعد فترة أرى ما حدث » .

جمالية الآلة ونقيضها

وقد تبنى الفنانون فى مدرسة « **الباو هاوس** » مبدأ تبعية الشكل للوظيفـــة ، فى جماليات الفنون ، حتى أصبح فى الإمكان النظر إلى منتجات الصناعة علـــى أنها أحد منتجات الفن ، وبزغت قيمة جمالية تضاف إلى قيم الفـــن التشـــكيلى ، وهى تتمثل فى حسن الأداء . وهكذا أصبح من الممكن للمنتجات التى اســـتخدمت

الآلة فى صنعها ، أن تتمتع بقيمة فنية عالية . وكانت مدرســة الباوهــاوس قــد أعطت فرصة الشهرة للمعمارى « **جروبيوس** » فـــى العشــرينات مــن القــرن العشرين ، وكان شعار هذه المدرسة للفنون والحرف هو رفع الحواجز بين الفنان والصناعة ، من أجل انجاز التصميمات الجيدة للمكائن التى تساعد فـــى ارتفــاع مستوى الإنتاج .

لقد ظهرت حركات الفن فى القرن العشرين مثل طفرات جريئة ، وظـــهر ولع روسيا بفنون « **التجريديين** » وبقوى الآلة ، وأراد المعماريون هناك خلق فـن معمارى يناسب العصر التكنولوجى ، وعلى عكس ذلك جاء رد فعل الرســـامين التعبيريين عنيفاً ضد الحضارة التى جردت الإنسان مـــن صفاتــه الإنســانية ، وولدت الشعور بالعزلة والقلق . وكان الفنـــان الإنجلــيزى « **وليــم موريــس** » (١٨٣٤-١٨٩٦) قد تزعم المفكرين الذين احتجوا فى أواخر القرن التاسع عشــر على الآلة ، فأنشأ جماعة تدعو للعودة إلى تراث العصور الوســطى ، وإحيــاء الصنعة اليدوية ، وعرفت بجماعة « **السابقين على رفائيل** » . وهكذا تأكدت فـــى حركة الحداثة وجهتان إحداها تعنـــى بـــالتحليل والتــأمل والأمزجــة والجمــال والألوان ، والآخرى تبحث عن الخيال وإطلاق العنان للأحلام .

وكان « **أينشتين** » قد عارض فى كتابـــه « **النظريـــة النســبية** » نظريــة « **إقليدس** » (٣٣٠-٢٧٥ق. م) ، ومنذ ذلك الوقت أخذت الشكوك تحـــوم حــول صورة العالم المادى ، ذلك العالم الذى ظل زمناً طويلاً مستقراً و ثابتاً علميــــاً . لقد جاء عالم جديد ليحل محل العالم القديم .

وظهر تأثير الكتـاب الـذى نشـره « **سـيجموند فرويـد** » عـام ١٨٩٩ وهو « **تفسير الأحلام** » ، وكذلك كان لكتابه « **الطوطم والتابو** » صـدى واسـع الإنتشار بين أفكار القرن العشرين وفنونه .

الفن كعمل نظرى

وفى العصر الحديث ظهر اتجاه يهدف إلى الإستغناء عن إقامـة عـروض فنية بالمعنى التقليدى ، بنشر دعوة عن أعمال تدور حول موضوع محدد ، وبناء على ذلك تجرى ندوات فى موعد الإفتتاح تنـاقش هـذا الموضـوع . ويـهدف المنظمون لمثل هذه العروض إلى تبادل الأفكار ، بدلا من تبادل « **السلع الفنيـة**» كنوع مختلف من الفهم لمهمة المعرض . وبهذا الأسـلوب يتخلـى الفـن عـن المفاهيم التقليدية للعرض من أجل التوصل إلى رؤية جديدة للواقع .واختصـرت المسافة بين الفن والحياة ، بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشـر ، متضمنا كل العمليات الفكرية ، وليس له هدف غير الفكرة . ويتحرر الفـن مـن المهارة الحرفية للفنان ، حيث تصبح الفكرة هى الهدف الحقيقى للفن بـدلا مـن العمل الفنى ، وقد أصبح الكلام عن الفن فى « **المذهب المفاهيمى** » يأخذ مكـان الفن . واقتصرت بعض العروض على أفكار يعبر عنها مباشـرة فـى صـور فوتوغرافية وأوراق مطبوعة . وأصبح ما يهم الفنان هو ما يكتب عـن الفعـل وليس تحقيق الفعل . وهكذا يقدم لنا مذهب « **الفن المفـاهيمى** » فـى العصـر الحديث محاولة للعثور على إجابة عن السؤال الشائع عن « **ماهية الفن** » . إذ أن هذا الفن قد جعل من تلك المحاولة عنصرا فنيا ، يدخل فى صميم العمل الفنـى ،

بل أصبح السؤال عن ماهية الفن ومحاولة الإجابة عنه مضموناً لذلك الفن « **المفاهيمى** » ، وبذلك تحول العمل الفنى إلى بناء نظرى . أما الفنان المفاهيمى « **جوزيف كوزوث** » ***J. . Kosuth*** . فيستعير خاصية أساسية من المذهب الرومانسى ، حينما حاول دمج الفلسفة بالفن ، حتى أصبحت اللغة الفلسفية والنظرية ، عناصر أساسية داخل الفن ذاته ، مثلما استعار مبدأ تقديس الفن . وكذلك سمحت عروض فن المنيمال ***Minimal*** طرح أسئلة تثير الإهتمام حول الفن ، غير أن اعتبار الفن حقيقة معرفية أو تجربة متعالية ، يعد بمثابة نظرية فى الوجود . فإذا كان باستطاعة الإنسان أن يدرك الحقائق الظاهرة باستخدام ذهنه وحواسه ، فإن هناك حقائق أخرى غير ظاهرة لا تتكشف إلا من خلال الفن .

وعندما أراد « **جان فرانسوا ليوتارد** » ***J. F. Lyotard*** أن يدافع عن الفن الطليعى الذى يمثل عصر ما بعد الحداثة ، كان فى نفس الوقت يستعيد إلى أذهاننا نظرية الجمال ، الذى يتمثل فى « **السمو** » . لقد جمع فى نظريته بين مفهوم « **ادورنو** » عن الفن بوصفه تمردا ، ووجهة نظر « **هيدجر** » عن الفن بوصفه حدثا أو ظرفا ، ولقد منح "ليوتارد" بتعريفه هذا للفن الطليعى ما يدعمه ويجيزه .

أن إعجابنا فى مجال اللامتناهى ينتمى إلى الشعور بالجلال والروعة . ولما كان الخيال والعقل فى صراع مستمر ، فقد كان على الفنان أن يجمع بينهما بعبقريته .

لقد كان نموذج الجميل فى نظرية « **كانط** » يتمثل فى « **السمو** » وبخاصة فى الموضوع الطبيعى ، إذ ميز بين الجميل الذى يدرك فى حدود الصورة المتناهية التى يستوعبها العقل ، والجليل الذى يتجاوز حدود إدراكنا العقلى .

وفى الماضى كان قد أخبرنا « **أفلاطون** » (٤٢٨-٣٤٧ق. م) أنه للتوصل إلى فكرة الجمال التى عرفتها الروح قبل أن تحل فى جسدها ، يتطلب الأمر أن يتسامى المتأمل مع نوع الجمال (غير العادى) إلى عالم الخلود ، بالانسلاخ من عالم المادة . وكذلك كان التسامى يمثل الجمال عند « **سقراط** » إذ كان الفن عنده يتسم بالخلود والوحدة المتكاملة ، أما طابع الكلية فى الفلسفة المثالية القديمة فيقرب الفن من الميتافيزيقا ، ويتضمن الإيمان بمعرفة الحقيقة العليا ، بمعنى تصور المعرفة تصوراً حدسياً محضاً أو منطقياً أو صوفياً محضاً ، بل يتم تصور المعرفة على أنها حقيقية متعالية وساكنة .

إزالة الحواجز بين الفن والحياة

وقد ظهر صدى نظرية « **السمو** » فى كتاب « **كانط** » (١٧٢٤-١٨٠٤) « **نقد ملكة الحكم** » كقضية فرعية فى تشكيل الحكم الفنى ، غير أنه لم يطبق صفة الجمال السامى فى جمال أعمال الفن ، وإنما اقتصره على الجمال فى الطبيعة .

وقد أرادت حركة الحدوثية ***Happening*** التى ظهرت فى بداية الستينات فى أمريكا التحرر من مختلف القيود فى العمل الفنى ، فرفضت الحواجز المصطنعة

بين مختلف الفنون وبين الفن والحياة . وقد أنتج « **أيف كلين** » من خلال أسلوب « **الفن – العمل** » باستخدام أى شىء يمكنه التعبير بواسطته عن أفكاره ، لوحات كبيرة ، تتشكل من مجرد الأثر الذى تتركه أجسام بشرية بللت بالألوان ، لقد أصبحت جميع مظاهر الواقع مثيرات جماعية . أما فن المينيمال ***Minimal Art*** ، فأعماله ذات طبيعة بنيوية لا شخصية ، ويسعى إلى دراسة الظواهر بتصوير منهجى مصنف أو معد تبعاً لنظام يستخدم البنى الأولية . وللفنان « **آلان هاميلتون** » بناء تركيبى أنجزه عام ١٩٨٦ تبعاً لمفاهيم فن المينيمال... أن تنوع المفاهيم والتفسيرات حول مختلف الرؤى الفنية ، تعمل على توسيع نطاق معرفتنا الجمالية ، وتزيد من درجة استمتاعنا بأعمال الفن تنوعاً وثراء .

ومن حركة الحدوثية ***Happening*** خرجت حركة فلوكسيس (١٩٦٣–١٩٦٥) التى أرادت التحرر من مختلف القيود الجسدية والعقلية فى العمل الفنى .

العجائب مادة للتسلية ـ جمالية

أما بالنسبة للفنان « **السريالى** » فى العصر الحديث ، فكانت تمثل الموضوعات التى تعتمد على ما يعثر عليه الفنان بالصدفة ، أحد الإهتمامات الجانبية له . ففى هذا النوع من الفن نصادف أشياء مثل قطعة حجر غريبة الشكل ، أو قطعة خشب تآكلت بفعل أمواج البحر ، أو جزء من آلة خردة ، وكل هذه الأشياء قطعاً تنطوى على قوة إيحائية ، والفنان بمجرد أن يثبت مثل هذه الأشياء على قائم ، أو يضعها فوق قاعدة ، فيعرضها بخشوع تكتسب قوة سحرية طاغية . وقد بزغت تقنية الكولاج ***Colllage*** فى مجال فن

التصوير لأول مرة فى العصر الحديث ، عندما استخدمها التكعيبيـــون (حوالـــى عام ١٩١٢) ، فأدخلوا فى صورهم الأشياء الجاهزة والتأثيرات الملمسية ، التـــى حصلوا عليها من مصادر غير تقليدية ، مثل ورق الصحـــف ، وورق الحـــائط المنقوش والأقمشة ، وقد سمحت هذه التقنية بالحد الأقصى مـــن الإختـــلاق فـــى الخامات المستخدمة ، بأن تتحول بفضل المعالجات الخاصة التى يقوم بها الفنـــان إلى تشكيل فنى متآلف ومنسجم . ويمكن أن نعثر على أمثلة عديـــدة مـــن هـــذه النوعية من طرق التشكيل فى أعمال الدادائيين . أمـــا « **مارســيل دوشـــامب** » (١٨٨٧-١٩٦٨) فكان قد عرض عام ١٩١٤ « **حامل قوارير معدنى** » على أنـــه تحفة فنية ، بل وضع توقيعه عليه . وكذلك عرض عام ١٩١٣ « عجلة دراجـــة » وضعها فوق كرسى ، على اعتبار أنها عمل فنى ، وهكذا عثر جمهور ما بعـــد الحرب العالمية التى تبددت أحلامه ، على مادة للتسلية تفرج عنه همومـــه فـــى معارض الدادائية ، بما تضمنته من مشاهد عجيبة وأعمال فنية غريبة . والمـــهم فى مثل هذه المذاهب الفنية أن لا يخلط بين إنجاز العمل الفنـــى بمـــهارة يدويـــة وإنجازه بواسطة صنعة حرفية . فبعض أعمال الفن قـــد تتطلـــب قـــدرا أكـــبر من التدريب التقنى ، والبعض الآخر لا يحتاج إلى ذلك ، غير أنه حتـــى أكـــثر المنتجات دقة فى حرفتها لا تستحق اعتبارها أعمالا فنية ، إلا إذا انطوت علـــى وثبة خيالية .

مشاركة المتذوق فى تجربة الفنان

وإذا كانت الأعمال التجميعية والكولاجية ، التى اســـتخدم فـــى إنجازهـــا التكعيبيون والدادائيون ، الأشياء الجاهزة والنفايات ، قد واجـــهت صعوبـــة فـــى

إقرارها أعمالا فنية ، نظرا لبساطة مستوى الصنعة والمهارة الآدائية التى بذلـــها الفنان فى إنجازها ، وبسبب كونها تتحدى صيغ الأداء الشائعة والمعترف بها فـــى الأوساط الفنية فى وقتها ، فماذا عن موقفنا اليوم عن الأعمال الفنية التى انتشرت فى أنحاء العالم؟ وما حكمنا عليها ، وهى التى لا تشتمل علـــى مـــادة ملموســـة مصنوعة بواسطة يد إنسان « بالمعنى التقليدى » . لقد استمرت التغيرات المدهشة فى اتجاهات الفن تتطور حتى أصبحت اليوم أكثر تعقيدا وتنوعا ، مما كانت عليه فى عصر « **الدادائية والتكعيبية والسريالية** » حينما استغنى الفنان عن الأشـــكال المألوفة للأداء وتحطمت الحدود بين الأشكال الفنية التقليدية ، ورفعت الحواجـــز التى تفصل بين الفنان والجمهور . وظهرت محاولة إدماج المشاهد فـــى تجربـــة إنجاز العمل الفنى ، منذ نشأة حركة « الفلوكسوس » فى أواخر الخمسينيات مـــن القرن العشرين . فبفضل تأمل المشاهد للعمل الفنى ، وبفضل احساساته وذاكرتـــه وقدرته على التعبير يخرج العمل إلى النور ، ويتم إنجازه . هكذا يصبح المتـذوق مساهما فى كسوة البنية الأساســـية للعمـــل الفنـــى ، التـــى وضـــع لـــها فنـــان الفلوكسوس رسما هيكليا . وقد اختفت فى الأساليب الفنية الجديدة الحدود الفاصلـة بين الأشياء ، والتماثيل ، واللوحات .

الفن والثقافة العامية

وهناك فنانون يتناولون عالم من يحيطون بهم من أجل الكشف عـــن هــذا العالم ، من خلال رؤية أكثر وضوحا . والذى ينطبع فى ذهن المشاهد دائما إنمـــا هو أن الفنان يظل محايدا ونائيا ، حينما يرسم صورة تعرض ما هـــو متعـــارف عليه . غير أننا نصادف أعمالا قد يمنح الفنان من خلالها ما هو مألوفا إحساســـا

بالنبل أو الجلال ، أو يجعل ما هو صريح وواضح أكثر وضوحـــا وصراحـــة ، أو يقدمه بأسلوب هجائى . وقد عثر الفنانون فى هذا الإتجاه على مصدر لمادتـــهم فى عوالم الصناعة والتجارة ، وفى العلاقات الجماهيرية ، وفى الثقافة المتداولـــة بين عامة الشعب ، وقد أصبحت «المقاصد» فى هذا المذهب أكثر أهميـــة مـــن أسلوب الأداء . كما أكد الفنانون على أهمية المادة الصورية ، كأســـلوب للعـــودة بالفن إلى الإرتباط بالعالم الواقعى . ومع فترة الخمسينيات زاد الإهتمام بالثقافـــة الشعبية والعامية فى الإتجاه الذى عرف بـــ « **فن البوب** » ***Pop Art*** ، وقـــد قـــدم الفنان « **آندى وارهـــول** » ***Andy Warhol*** (١٩٣٠-) رؤيـــة جديـــدة لصـــور الشخصيات الشهيرة ، أو للأشياء المتداولة ، وقد أنتج فنا يتســـم بحـــس شـــائع متداول ، وقد استخدم طريقة الطباعة بالشاشة الحريرية . من أجل انتاج صـــور متكررة للصور الشخصية ، واستندت مثل هذه الصور إلى مبدأ تحقيق الألفة بيـن المشاهد ووجوه الشخصيات الشعبية المصورة . واستخدم « **روبرت روشـــنبرج** » ***Robert Rauschenberg*** فى عام ١٩٥٠ فى إحدى لوحاته صور الأشياء التـــى تستعمل فى الحياة اليومية ، والتى تبدو مألوفة وعادية ، وبتصويره لها رفعها من مستوى الرؤية المبتذلة إلى مستوى الموضوعات الجمالية المثيرة ، وقـــد ادخـــل طريقة الطباعة بالشاشة الحريرية ، ليحصل فى لوحاته على تكرار تفاصيل معينة على مسطحات واسعة . إن نظرية فن البوب تبدأ من مفهوم إمكانية تحول الفـــن التجارى والفن الشعبى إلى فن جميل . وهناك فنانون آخرون يهدفون إلى تجديـــد عادات الإدراك والعاطفة وأساليب التفكير الراسخة ، التى فرضتها العادة ، مـــن أجل التوصل إلى الموضوعات ، فى حالة نقاء وبراءة . ويبدو عالم فنـــهم غـــير مألوفا وشخصيا .

وفى معارض باريس ، فى بداية التسعينات من القرن العشرين ، ظهر ذلك الإتجاه للعودة إلى المذاهب الواقعية مصحوبا بالتكنولوجيا والكمبيوتر والفيديو ، التى أصبحت تستخدم مؤخرا كأدوات تعبير فنية .

وعندما ميز « **بول فاليرى** » (١٨٧١-١٩٤٥) بين الفنان والعمل الفنى والمتذوق ، بل بين « **الشكل** » و « **العاطفة** » كان يريد أن يتجاوز فى دراساته النقدية الاعتبارات الشخصية ، ومن آرائه أن العاطفة تقلل من قيمة الفن ، وتلك القيمة فى رأيه تنحصر فى « **النقد** » ، بالتخلص من العنصر الشخصى والعاطفى .

وقد لاحظنا فى أعمال « **ريتشارد لندنر** » ***Richard Lindner*** (١٩٠١-) التعبير عن عالمين ، أحدهما هو عالم نيويورك حيث الألوان المبهرجة والأشكال التى تتميز بحافتها الحادة ، وعالم الأحلام ، الذى يحصل عليه من رومانسية طفولته ، وبداية حياته فى ميونخ . ولقد عبر بجرأة عن الحياة الحديثة المعاصرة بشهيتها المجنونة ، والمندفعة من أجل المسائل المتطرفة فى الحياة . والفنان هنا يعبر من خلال خيال جامح ، وبطريقة تجمع بين الماضى والحاضر ، صورا من اضطراب الحياة المدنية الحديثة ، ويكشف عن عالم لا توجد فيه براءة ولا طبيعة نقية ، وعبر عن ذلك بأسلوب « بارد » وغير شخصى ، فيه كل شئ يبلغ منتهى الصقل ويدل على الإعتناء بالتخطيط والتصميم وانتظام كل تفصيل ، فى أسلوب محكم ومجرد ، يقترب من أساليب البنائيين ، تلك التى تتميز بنقاء تكويناتها ، غير أن « **لندنر** » يستبدل المربعات والدوائر والمثلثات برؤوس وجذوع بشرية وأزرار ، وأحزمة وشفاه ، وعيون . واستخدم فى ذلك طريقة تصويرية محكمة

بنائيا ، يخلو فيها الضوء من الظلال ، فيشع بريقه فى انتظام ، ولا يدين للطبيعة فى شئ وإنما يخضع لشروط التقنية البارعة .

إن الصقل الحرفى ، وبرودة الطريقة التصويرية ، تخدم تجرد الفنان ، الذى تحول إلى مراقب دنيوى ، من أجل أن يصنع مادة الموضوع ذاتها ، والتى تسيطر عليها الشخصيات الضخمة ، التى ترتدى أزياء غريبة ، ويحيط بها أجواء أسطورية ، وفى هذا الجو تتعايش الشعور المستعارة ، والأزياء الضيقة المزخرفة والتسريحات القديمة ، مع دقة فى تجسيد الشكل تصل إلى حد الإفراط .

وتمثل أعمال « **لندنر** » تجربة حياتية عميقة ، وذلك ما يجعل استجابة المتذوق لها غير جمالية بحتة ، إذ أن عالم « **لندنر** » هو الملهاة ، المختلطة بالحزن ، وهو عالم القوة والتصنع ، والإيماءات ، والنساء العدوانيات اللاتى يرتدين أزياء العصابات ، والأقنعة ، بنسبهن المضخمة . ويشعر المتذوق لأعماله بجو سلطة المال والأحلام ، وقد تسلل إلى كل شئ فى هذا العالم ، وتبدو لوحاته وكأنها تسجل حفلة تنكرية وكرنفال خداع أبدى .

ويستعرض « **لندنر** » فى لوحته ***Shoot*** انتشار العصابات والفساد فى حى « تايمزا » فى مشاهد هزلية ، تصور حياة المدينة الحديثة . أما **لوحة** « **مدينة الملاهى** » فتجسد « الشهوة المتحررة ، والأشياء المبتذلة ، واللهو » الذى يميز جو نيويورك فى الستينات من القرن العشرين .

وقد أصبح الضوء الصناعى مشابهاً فى لوحات « **لندنر** » لطيف غروب الشمس ، وافتقدت الإيقاعات المتنافرة فى نغماتها قدرتها على إشعار المتذوق بالنفور ، حتى أصبحت البيئة المدنية بمثابة معياراً للوجود وأصبح الفنان يعرض احتفاله بمدينة الآلة ، وأصبح الثنائى الشائع فى لوحاته يتألف من رجل وامرأة منفصلين دائماً ، ولا توجد بينهما أية ألفه ، ولا أى ود ، وإنما بدا الموقف مثل تصادم بارد بين خيالات جامحة منغلقة ، ترتبط بجو ينبئ بلا جدوى من الفرار من القدر . وفى لوحة حواء (١٩٧١) يظهر شخصان يرتديان ملابس عصرية غير أنهما يشبهان « **آدم وحواء** » وتظهر النافذة خلفهما ، وكأنها قد شطرت اللوحة إلى نصفين فى الإتجاهين العمودى والأفقى ، وقد احتل كل شخص على حدة مساحة منفصلة ولونا مختلفا . وهذا الإحساس بكونهما « **عقلا وجسدا** » يشكلان كيانين منفصلين . وهكذا بدت العناصر التزيينية على الجسد كدلالة على خيالات العقل ، وعلى الدقة الآلية للأشكال . والبرودة المعتادة فى لوحات « لندنر » قد جعلت الوجوه تبدو مثل صمت اتخذ هيئة القناع .

وذلك الأسلوب الحاذق فى الرسم قد تدرب عليه لندنر أثناء ممارسته للرسم الكلاسيكى ولرسوم الكاريكاتير . أما ألوانه فتبدو جريئة وشديدة البريق والتألق ، بطريقة صناعية ، وما يهتم به « **لندنر** » هو تقديم ملهاة مصورة بدقة تعبر فيها كل إيماءه وكل تفصيل فى المشاهد الداخلية ، بوضوح شديد ، وفى جو قد صمم بشكل يشبه مشاهد الأحلام أو يشبه تسلسل أحداث السينما ، مما يمكن إرجاعه إلى طبيعة الصور المقربة والمقطعة والموضوعة جنبا إلى جنب . وبحيث يظهر فيها أثر المونتاج الذى يساهم فى تحقيق الصور ذات الأجواء القلقة

التى يختفى وراءها ملها المدينة الحديثة ، إذ تحولت فيها المنافسة على السلطة إلى عالم صراع عنيف وقاس .

وبعد أن كان الفنان فى الماضى يشكل فريقاً يتألف من رجل واحد « **عبقرى** » فى استطاعته أن يسيطر على المادة التى يقوم بتشكيلها بنفسه ، تحول الموقف فى العصر الذى أصبحت الأعمال الجمالية تنتج بالجملة ، وأصبح العمل ينتج من خلال فريق من الباحثين فى المعمل ، وبذلك اختفت فكرة الفن الذى ينتج بواسطة عبقرية غيبية ، وتحول مفهوم الجمال الذى شاع فى القرن السابع عشر حتى أوائل القرن العشرين .

وهكذا يتميز المذهب الواقعى الجديد بالدقة المذهلة فى التفاصيل ، تلك الدقة التى لم تصل إليها حتى أساليب التصوير الفوتوغرافى . لقد استخدم « **ريتشارد أيست** » ***Richard Estes*** عشرات « **الكليشيهات** » لتصوير ما لا يتمكن البصر أن يلاحظه ، مثل صورة منعكسة فى نافذة متجر ، وشئ بداخله ، حتى يبدو كل منهما على نفس الدرجة من التحديد والوضوح . وذلك باستخدام التكنولوجيا . وإذا كان المصور فى عصر النهضة قد أراد أن يعرض رؤية إنسانية عن العالم فى حيز يتدرج من حيث العمق ، وفيه يخرج الضوء من الظلال ، فإن الفنان فى مذهب الواقعية الجديدة ، يهدف إلى التأكيد على أنه ليس هناك وجود لشئ يمكن رؤيته خلف السطح . غير أن افتقاد العنصر الخيالى يؤدى إلى ضحالة مستوى العمل الفنى ، فيتحول إلى مجرد حرفة أو استنساخ .

وتشترط عملية إدراك العمل الفنى ، أن يتخذ المشـــاهد موقعـاً ومســافة معينة، تبتعد عن موقع الشئ الذى يشاهده . أما الإقتراب بشكل مبالغ فيه فيفقــد عملية التذوق إدراك العنصر الإيهامى أو إدراك معنى أبعد مما هو ظاهر علـــى السطح . ومع ذلك نجد الفنان فى مذهب الدادائية الجديدة يود أن يثــير إعجــاب المشاهد بإنتاجه الفنى المفرط فى غربته ، وبدا وكأنه فى إمكانه أن يعـــرض أى شئ ، مثل آلات معقدة أو أجهزة بدائية ، تعمل بصورة سيئة ، أو بعرض مجــرد جدار مخدوش ، أو حطام سيارة ، أو أصباغ سكبت علـــى ســطح مـــا . وفـــى الماضى عرض الدادائيون أشياء تثير السخرية ، وقد عرض « **بيكابيا** » « مبولــة» على أنها من أعمال الفن . أما الأفكار الغامضة عن العالم ، ومسائل اللا شعور ، فقد حلت محل العقل من أجل استحداث عالم جديد للفن يصبح فيه كل شئ مباح . وأما « **كروتشه** » فقد رأى طابع الحداثة ينحصر فى فيض البواعــث الشــخصية والمبالغة فى الفردية ، وفى التصنع ، وفى إظهار الفنان للتأثيرات المباشرة فـــى العمل الفنى ، التى صنعت ما يشبه التراجم الذاتية أو "الاعتراف" مما يشير إلـــى فقدان الأسلوب .

ويشكل الواقع القائم فى « **فن البوب** » ***Pop Art*** الذى ظهر فى الخمســينات من القرن العشرين ، الحدود التى ينحصر فيها خيال الفنان ، إذ يقتصـــر جــهد الفنان على تصوير عالم السلع باعتباره عالما للفن ، أنها جماليـــة « **الســلع** » ، وذلك المصطلح الذى ظهر فى عصر ما بعد الحداثة ، ويقصد به الجمالية التـــى يربط فيها الفنان بين الفن والشعور بالإبتهاج بعالم السلع . وقد رفعت بفضل هـذه الجمالية ، الحواجز بين الفن والسلعة الإستهلاكية ، وأختار الفنان لموضوعـــات أعماله الفنية « **المبتذل** » و « **الشائع** » من الأشياء ، وتعمد الفنان فـــى طريقــة

عرضه لها البساطة والسطحية . وظهر عالم السلع في أعمال الأمريكيين « **اولدنبرج** » ***Oldenburg*** و « **فسلمان** » ***Wesselmann*** و « **آنـدى وارهـول** » ***Andywarhol*** ، وقد تعمد الفنان تصوير موضوعات عادية ، بل وأحيانا « **مبتذلة** » ، واكتفى الفن فى هذا المذهب بالتعبير عن معانى « **النظافة** » مقابل مبدأ التطهر (كاثرسيس ***Cathasis***) الذى كان يعنى فى الفن الكلاسيكى تنقية الذات بتحريرها من الأهواء . وأصبح هذا المعنى فى فن البوب ، أن تدور الموضوعات حول مراعاة قواعد الصحة . كما يظهر فى أعمال « **توم فسلمان** » مثل لوحة « **حجرة الحمام** » ، أما جمال هذا الفن فيتركز حول نظام حجرة الحمام ، وتبدو المرأة كشبح أبيض شفاف دون أية لمحة من لمحات الأنوثة ، فهى لا تؤثر على الإنتباه الذى ينصب على النظافة ، وهكذا يتجسد مفهوم النظافة كقيمة جمالية . ولقد تميز « **فن البوب** » بألوانه اللامعة وسطوحه الملساء ، واستخدامه للعلاقات التجارية الشائعة فى حياة شوارع المدن الكبيرة .

أما الجمالية التى تستخدم مظاهر الحياة ووسائلها الدعائية فى الأعمال الفنية ، فقد تخلى الفنان فيها عن التأثيرات العاطفية ، واعتمدت على وسائل ميكانيكية فى تقديم الصور الفوتوغرافية ، بتكرارها مرات عديدة مع بعض التعديل للنموذج الواحد (قنينة كوكاكولا ، وعلب حفظ المواد الغذائية ، وصور شخصيات بارزة ، أو نجوم سنيمائية) ، وبفضل تكرار مثل هذه الصور ، واستخدام ألوان الملصقات المطبوعة تتحول صور الأشياء إلى مجرد آداة دعائية . وهكذا أراد فنانو البوب أن يشكلوا من كل المتناقضات التى يختبرها الإنسان فى حياته اليومية عالما فنيا مثيرا .

هكذا كانت نشأة الفن واستمراريته دائما فى كونه حقيقة مندمجة مع بــــاقى حقائق الإنسانية ، فهو يمثل حلقة فى سلسلة منظومة الحياة برمتها .

أما الفن فى الماضى فقد ارتبط بشكل « **استعارى** » و « **رمزى** » يستند إلــى ذاكرة تاريخية ، أما حركة الفن الحديث فقد نشأت فى ظروف أزمة اجتماعيـــة ، حينما تحولت العلاقة بين الفنان وجمهوره منذ القرن التاسع عشر ، إلى علاقـــة يحكمها قانون « **السوق** »حيث التنافس والعدائية . وأصبح قـــدر الفـــن الحديـــث المواجهة بحركاته الفنية المتنوعة ، وأصبح الفنان الحديث مثل « **قديس** » مهمتـــه عرض أساس اخلاقى جديد ، أو قيم تستند إلى مبدأ إزاحة الحواجز بين الشـــعور والتفكير . وذلك ما دفع الفنانين إلى الإنشقاق عن موروثهم من التقـــاليد الفنيـــة التقليدية ، وتبنى منهج العالمية والكونية بمعناهما الواسع ، ممـــا تـــرك المجـــال فسيحا أمام تغلغل النظام الرمزى والإستعارى فى الفن ، وبذلـــك ارتـــدى فنـــان الحداثة ثوب التشاؤم والقدرية فى مقابل التفاؤل ، وارتاد درب العدائية فى مقـــابل الإنسانية والجماعية والشعبية .

لقد تبنى مذهب الحداثة معايير فنية ضد « **جمالية** » بالمفـــهوم الكلاســـيكى للجمال ، إذ كان الفن الحديث يقوم على معايير للقيمة منها : العفوية ، والبـداءة ، والصدفة ، والإرتجالية ، وسرعة التنفيـــذ ، والأداء التســـيلى ، واللاشـــكلية ، وبمقارنة مثل هذه المعايير بمعايير تحدد جمالية الفنون القديمـــة ، ومنـــها الفـــن المصرى القديم .

أما مذهب « **ما بعد الحداثة** » فقد احتل المكان الذى تركه مذهب الحداثة ، فقدم حلولا فى قضية الإتصال المتفاعل مع الإنسان ومع التاريخ . وقد أعلن عن لقاء العلاقات المتناقضة ، فجمع فى بساطة بين معانى الصفوة والعامة ، والحديث والقديم ، والمفرد والعام ، وألتزم الفنانون بالواقع الاجتماعى السائر بين الناس ، واتصفت لغة الفن بالهجينية ، التى تجمع بين التمثيلى والتجريدى وبين التقليدى وغير التقليدى ، والبسيط والمعقد . ولقد تزاوجت المعانى المتناقضة ، مثل « **التقدمية** » و « **الحنين للماضى** » .

وقد زالت الهيمنة الغربية فى عصر « **ما بعد الحداثة** » بنزعتها الفردية ، إذ احتلت الثقافات اللاغربية مكانتها فى عالم الفن ، وزاد الاتجاه ناحية التعددية الثقافية ، ونحو الثقافات العالمية المتنوعة .

ولقد لجأ الفنان فى عصر ما بعد الحداثة إلى أسلوب اقتحام الأماكن العامة ، رغبة فى التوصل إلى الجمهور الحقيقى القادر على التجاوب ، ومن أجل تجاوز أزمة الإفتقار إلى الدعاية التقليدية ، وقد أدخلت تقنيات شكل فنى فى تقنيات شكل فنى آخر ، وابتكرت بذلك تركيبات تستجيب إلى حاجات الجمهور .

ان بوسع الفن ، فى مفهوم « **ما بعد الحداثة** » ، ان يصبح مجالا للتأمل العقلانى النقدى ، وموضوعا للتساؤل حول الفن ووظيفته ، فرأينا أعمالا هى مجرد أفكار يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية ، وأوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة .

ومارس النحات فى مذهب « **ما بعد الحداثة** » عمله فى الطبيعة ذاتها خلال مختلف مظاهرها ، وأصبح جزءا من الفن وضع مكان للمشاهد داخل العمل ، حيث يستطيع أن يستمتع بالعرض الذى يشمل بطاقته العالم من حوله . وهكذا استبدل الإطار الصناعى ، بإطار الوجود ذاته ، مما أتاح للفنان فرصة المشاركة فى العمل الفنى ، بقيامه بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم ، واندمج الفنان فى مشاهد العمل الفنى مع الطبيعة ، بحيث أن أصبح يعكس طابعا تأمليا صوفيا . وقد نحتت فى بعض الأعمال التى نفذت فى الطبيعة مباشرة دوائر كبيرة وجدرانا طويلة ، وأشكالا حلزونية من الحجارة ، كظاهرة مستمدة من الطبيعة ذاتها . وهكذا عاد الفنان إلى الواقع المتمثل فى الموضوعات الإستهلاكية اليومية واستخدم فى التعبير عنها الوسائل المستحدثة ، وارتاد عوالم الكمبيوتر والكهرباء والمغناطيسية ، والميكانيكا .

وإذا كان « **فن الدادا** » ، المثل الواضح لفنون الحداثة ينظر بغضب إلى مظاهر المدنية المعاصرة له ، نجد « **فن البوب** » المثل الواضح لفنون « **ما بعد الحداثة** » ينظر إلى الثقافة المعاصرة ، ذات الطبيعة التجارية دون أى عداء ، وكذلك فهو لا يقف فى مواجهة أى من القيم المرعية فى الفن الحديث ولا ضد الحداثة ، وأنه يود أن يصنع علاقة وثيقة بالحياة وبالأحياء فى ظروفها الإعتيادية بما فيها من صراحة وهزل . ولقد اختار الفنان مادة عمله من مادة الحياة الحقيقية – المادية . ولم يستبعد الجمالية التقليدية المتمثلة فى معانى التناسق والدقة . وحتى المحاكاة التى كانت مبدأ أساسيا للكلاسيكية لم تكن مستغربة فى صياغات الفنانين فى مذهب بعد الحداثة .

وإذا كان الفن الحديث يحاول دائما أن يتخلص من التقاليد الموروثة رغم أن هذه التقاليد ظلت تسيطر عليه ، ولم يستطع بالفعل الإفلات من الوقوع فى حوزتها ، نجد الفنان فى مذهب « **ما بعد الحداثة** » ، قد تخلص من عقدة التصارع مع التقاليد ، ولم يكن بالفعل يحمل أى مشاعر تلزمه بالتقيد بأى أصول نابعة من جمالية تقليدية .

لقد حان الوقت للتخلى عن عقدة التحدى ، والبدء بالتصالح مع ثقافة العصر ، وحان الوقت لإعادة الصلة بين الفنان والجمهور الحقيقى ، وما أحوج مجتمعنا لعملية إعادة فكرة الفن ، فى منظومتها الحقيقية ، وتصحيح وضعية الثقافة مثلما كان الحال دائما .

فلغة الفن كانت دائما هى وسيلة تواصل شعبية ، ولم تستفيد كثيرا فى غربتها ولا من محاولات تغريبها .



فهرس الصور وشرحها

شكل (١) : الخيول وحيوان البيزون ، كهف لاسو (من ١٥ إلى ٩ آلاف سنة قبل الميلاد) .

لقد جمع الفن فى عصوره المبكـــرة بيـــن القيـــم التصويريـــة والوظيفية والشكلية . ومنذ العصر الحجرى القديـــم والإنســـان كـــان يراعى فى رسومه التقابلات الجمالية ، حيث يشابه حركـــة خطـــوط الظهر فى رسم الحيوان مع خطـــوط البطـــن ، ممـــا يحقـــق المتـــع البصرية . وفى رسم الخيول وحيوان البيزون فى كهف لاسو ، كـــان الهدف تصوير الوجود الجمعى للحيوانات والبشر ، وهو يكشف عـــن دقة الملاحظة التى تمتع بها الإنسان فى تصويـــر حركـــات الـــهجوم والرقود والإنطلاق ، بحساسية بصرية وذاكرة دقيقة . والرسم هنا هو بمثابة وسيلة تعين الصائد على الإيقاع بفريســـته ، وتجمـــل الحيـــاة بالتعبيرات الحيوية ، وبالتوحيد بين الأضداد . (بين الجزئى والكلـــى ، وبين العرضى والضرورى ، والحسى والعقلى) ويكشف الرسم عـــن مقدرة على تجسيد معنى خالد ، وعن مقدرة أخرى فى التوصل إلـــى النمط الجمالى التشكيلى المناسب .

شكل (٢) : قناع من قبيلة أوجوتى ، بنين - أفريقيا .

القناع وخلق الرموز الجميلة فى العصر الحجـــرى الحديـــث ، ان الأقنعة تمثل أدوات تنكر فى العقيدة البدائية ، هدفها التوصل إلـــى عالم الأرواح التى تشارك البشر فى الكون ، لقد اعتقد الإنســـان فـــى المجتمعات البدائية أنه فى قدرة القناع والتماثيل المقدســـة أن تجلـــب

قوى الخصوبة والنماء ، ولما كان الهدف من صنعها هو تذكر القسمات بصورة رمزية ، لذا فلم يكن من الضرورى تصوير كافة القسمات فى القناع ، وكان لبعض التفاصيل أهميتها بالإضافة إلى بعض العلامات ذات الإيحاء القوى . وفى اعتقاد الإنسان البدائى أنه بارتداء القناع يتحول إلى كائن رمزى يجمع بين عوالم الإنسان والحيوان والأرواح ، وكان لصانع القناع الحرية فى تحقيق الأشكال المتناسقة ، فيقتصر على الحد الأدنى الذى لا يستغنى عنه من الرموز . فيحذف العناصر الهامشية ، ويكتفى بأجزاء يجسدها كوجود مستقل ، أو يدمج الجزء المستقل فى وحدة الكل الذى هو مستقل كذلك .

شكل (٣) : تمثال الكاتب الجالس القرفصاء من الحجر الجيرى الملون ، الأسرة الفرعونية الخامسة (حوالى ٢٥٠٠ قبل الميلاد) .

من التماثيل التى تجسد حركة أصحابها وهم يقومون بأعمال تتعلق بوظيفتهم ، إذ إن الكاتب مكلف بحساب كل شىء ، وهو الآمر فى كل ما يتعلق بالإدارة ، ويكشف التمثال عن قوة تعبيرية .

ان الصيغة النهائية فى فن النحت الفرعونى يتم تقديرها من خلال خطة هندسية ، ترسم على سطح الكتلة الحجرية ، وكان الفنان يرسم أربعة تصميمات منفصلة على السطح الرأسى للكتلة الحجرية ، ويزودها بتصميم خامس ، ويقوم بإخراج الشكل النهائى بإزاحة كتل الحجارة الزائدة عن الشكل ، حيث يحاط النموذج بأسطح مستوية

تتلاقى فى الزاوية اليمنى ، وتتصـــل بعضـــها ببعـــض بقطـــع مـــن الصلصال ، وأخيرا تحذف الحواف الحادة الناتجة عن عملية النحت .

شكل (٤) : تمثال حاملة القربان ، تحمل الخبز والجعة والطيور ، وترتدى ثوبـا بشبكة من الخرز الملون ، أواخر الأسرة الفرعونية الحادية عشـــر ، الدير البحرى ، مقبرة مكت – رع .

لقد تمكن الفنان الفرعونى باستخدام نظـــام للنســب أن يدمـــج خصائص مقاييس النسب الإنسانية مع خصائص نظـــام التكويـــن أو التأليف الفنى ، مستعينا بشبكة من المربعات ، يضع بداخلها الخطـــوط المحيطة لشكل الموضوع ، مع تجاهل تزامن النسب الموضوعية مـــع النسب الفنية ، إذ أن مسألة تغيير حركة الأجســـام العضويـــة لأبعـــاد الجزء المتحرك ، مثله مثل الأجزاء الأخرى كان يعيق تزامن النســـب الموضوعية مع النسب الفنية ، وذلك ما يفسر عدم الإلـــتزام بالنســـب الموضوعية . أما المحسنات البصرية فى الفن الفرعونى فكانت تقـــوم بتصحيح الإنطباع البصرى للمشاهد .

شـــكل (٥) : طيـــور علـــى شـــجرة الســـنط ، الدولـــة الوســـطى ، مقـــــبرة خنمحوتبى ، بنى حسن – طيبة .

أظهر الفنان الفرعونى فى رسمه لطيور فوق جذوع الشـــجرة خصائص كل نوع فى مهارة بالغة . وبدت حركات الأشـــكال تتغـــير بطريقة موضعية فى بعض الأجزاء ، بحيث لا توثر هذه التغيرات فى أى من الشكل والأبعاد . وقد استغنى الفنان هنا عـــن مبـــدأ تقصـــير

الأبعاد لعدم حاجته للإمتداد الظاهر للعمل الفنـــى فـــى العمـــق تبعـــا للطبيعة البصرية . هكذا ظهرت فى الرسوم كـــل أجـــزاء الأجســـام منتظمة ، بحيث تمثل بعرض أمامى كامل أو جانبى تام ، وقد توصـل الرسام إلى ضبط النسب استنادا إلى التجربة عندمـــا أراد أن يرســم الواقع فى صورة باقية . فأظهر أقصى مـــا يســـتطيع فـــى مســطح محدود ، واختار الضرورى والمفيد ، فاستبعد الظلال على اعتبار أنها مؤثرات وقتية ، وتتغير ، بل زائلة ، إنما هو يبحث عن الخلود .

كانت الأشكال الصرحية الضخمة فى الفن الفرعوني تتجاوب مع أشكال الفن التطبيقى ، بنسبها التصغيرية الدقيقـــة ، فامتزجـــا معـــا الطابعان الزخرفى والصرحى . لقد بدت وظيفة الفن الفرعونى فـــى كونه يذكر الناس بأن العالم الآخر أكثر وجودا من العالم الآنى ، كمـــا أن المناظر المرسومة والمحفورة على جـــدران المقـــابر الفرعونيـــة بتصويرها للحياة اليومية . قد جعلت هذه المقابر تبدو بيتـــا للخلـــود ، ومنازل يتمتع فيها أصحابها بنفس متعتهم في مساكنهم فى الدنيا . وقد استخدم الخط المحيطى المتصل هنا ، بحساسية وســـهولة ، لتحقيـــق التناسق والوحدة العضوية ، من أجـــل أن تشـــعر المشـــاهد بالمتعـــة البصرية ، وبانبعاث النور القوى ، وبالجمال الذى يستند إلى مبـــادئ الإستقرار والثقة فى المستقبل .

شكل (٦) : تمثال أثينا من البرونز، الفن الإغريقى (٣٥٠-٣٠٠ قبل الميلاد)

تبدو الآلهة المحاربة ، سيدة أثينا ، ذات حجم ضخـــم وطـــابع رجولى قوى ، ومن الصعب وصف التعبير الذى تعكسه مثـــل هـــذه

النوعية من التماثيل ، أو ما الذى يفكر فيه أصحابها ، وما الذى يشعرون به ، وكانت الآلهة فى الأساطير الإغريقية لا تختلف عن البشر . أما التمثال فيتميز بالرزانة والتعبير الهادئ ، وقد ظهرت الملامح القومية فى شكل الإنسان ، وارتسمت على الوجه التعبيرات الجذابة الهادئة والتأثير الحالم للعيون ، لقد أراد الفنان أن يعدل الواقع من خلال الفن ، لكى يسمو فوقه، ويتجاوزه إلى العالم المثالى ، فتوصل إلى مفهوم الوحدة فى التنوع الذى يتطلب أن تدور الصور فى العمل الفنى فى فلك مركز واحد، أو تنصهر فى تركيبه ، وتنشأ الصورة فيه إذا ما جمعت بين المحسوس والمعقول . والمبدأ الأساسى هنا هو اعتبار الكلى أكثر واقعية من الجزئى . أما الفنان فيبحث عن النموذج المثالى الذى يوجد فى الضرورى أو المحتمل ، وفى النوعى الأزلى بحيث يتميز بطبيعته الكلية.

إن فى تأمل أعمال الفن الإغريقى استمتاع بجمال التناسب والوحدة ، والإستقرار والإتزان فى صورة سكونية ثابتة المعانى . ويفهم « الجمال الخير » فى الثقافة الإغريقية على أنه التوازن بين الصفات المادية والروحية ، وقد قويت فى الفن الإغريقى النزعة الفردية ، فى البحث عن تفسير جمالى للجسم البشرى فى الفن ، وقد استطاع الفنان هنا أن يفصل بين الإنسان والمفهوم الكونى عن الروح . فاستطاع من خلال الشكل الإنسانى أن ينقل مفاهيمه وتاريخه ، وقد تمثل الجمال هنا فى وحدة الأضداد ، كانعكاس للتناغم ، استنادا إلى نظام رياضى عددى يعبر عن الفن الإغريقى من

خلال فكرة التناسب ، ومعنى الحدود الواضحة والشكل المتـــوازن و المتسق ، الذى يوحى بالحركة السكونية .

شكل (٧) : تصوير جدارى من الفن الرومانى ، أبريق زجاجى وثمرات الخوخ ، هيرقلانيوم (حوالى عام ٥٠ ميلادية) بمتحف نابولى القومى .

حظيت الطبيعة الصامتة فى التصوير الجدارى فى هـــيرقلانيوم بمكانة مرموقة ولقد أوحت براعة الفنان فى التجسيم والصقل والتلوين بنضارة الفاكهة ورسمت كل ثمرة بمنتهى العناية ، وبأدق التفـلصيل ، وقد استخدمت طريقة فى معالجة الفراغ رقيقة وجذابة ، مما ساهم فى الكشف عن الخصائص الملمسية للموضوعات المصورة .

شكل (٨) : حديث قرب المدينة ، يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى – منمنمة من مخطوطة مقامات الحريرى (١٢٣٧ ميلادية) .

يمكن الكشف فى معظم رسوم المنمنات الإسلامية عن نوع مـــن الهندسية التى تحكم النسق العام للعمل الفنى ، وفى الغـــالب يصبــح المربع العنصر الأساسى فى التخطيطات المعقـــدة ، والشـــكل الـــذى ينتهى إليه المربع هو الدائرة ، وهكذا يمثل المربع مع الدائرة العلاقـــة بين النموذج الأول فى عالم الأشكال والنموذج النهائى فى ذلك العالم .

وقد اشتملت معظم المخطوطات الإسلامية على مناظر لقصـــور جميلة وحدائق غناء بألوان براقة ورسوم دقيقة وتكوينات محكمـــة ، وظهرت الصور المرسومة بأجوائها الشاعرية ، تشبه مشـــاهد مـــن الجنة . أما منمنمة الواسطى (حديث قـــرب المدينـــة) فقـــد تمـــيزت

بخصوبة الخيال ورشاقة الأسلوب والجمالية الأصيلة ، وبالتعبير عن الحياة فى البيئة الشرقية ، واللوحة غنية بألوانها وبالتعبيرات العاطفية المختلفة ، وقد نجح الفنان فى استخدام حركات الأيدى فى التعبير عن الحوار . ويلاحظ فى هذه المنمنمة ، التجمعات البشرية والإيماءات الدرامية وتأثيرات من مشاهد خيال الظل ، والدمى المتحركة .

شكل (٩) : شيرين تستحم ، من أعمال سلطان محمد - مخطوطة خسرو وشيرين للشاعر نظامى (١٥٢٤-١٥٢٥) .

كان الشاعر «نظامى » (١١٤٠-١٢٠٣) قد كتب منظوماته الخمس المشهورة ، وهى خسرو وشيرين ، وليلى والمجنون ، ومخزن الأسرار ، والصور السبع ، واسكندرنامة ، وأبدعت مدرسة هراة فى تصوير هذه الأشعار بأسلوب عاطفى غنائى . وتميزت الرسوم بالأناقة والدقة والتزيينية ، وبالألوان القوية المنسجمة . أما المنمنمة التى رسمها سلطان محمد ، فهى تصور حالة الغرام الذى نشب بين الأمير الإيرانى خسرو والأميرة الأرمينية شيرين . وكان خسرو قد وقع فى حبها من وصف صديقه شابور لجمالها ، وكان شابور قد أرسل إلى أرمينيا لاطلاع شيرين على صورة شخصية لخسرو من أجل أن تبعث فى نفسها حب الأمير ، وأصبحا الإثنان فى اشتياق للقاء بعضهما ، فاتجهت شيرين نحو إيران وهرع خسرو إلى أرمينيا ، وامتطت شيرين جوادها الأسود سبعة ليالى ، فى نهاية الأمر أغرتها بحيرة جذابة للإستحمام ، وأثناء ذلك كان خسرو فى طريقه إلى أرمينيا ، فصادف المشهد اللطيف وتطلع إليه فى خجل واستحياء ، وبعد برهة

من سبات نظر كل منهما للآخر ، وقد غلبت عليهما لحظـــة صمــت رغم المشاعر التى تسرى بين روحيهما .

يستند الفنان الإسلامى إلى فكرة تحويل المنظر المصـــور فـــى المنمنمة إلى رمز يمثل الفردوس الأرضى ، أن كلمة جنة تشتمل على معنى النباتية ، مما يفسر تغنى الفنان بصور الشجر . ومن الملاحـــظ أن الصور تخضع لتخطيط لولبى بيضاوى يناسب الدلالة على العمق . وغالبا تقع الوجوه والأيدى على منحنى يشبه الأرابسك المضبـــوط ، وتنحصر المتعة بجمال الفن الإسلامى ، فى الإحساس بالغموض وفـــى التضاد بين العالم الممثل ، وبين الوجود المستقل للصـــور ، وهنـــاك ثنائية فى الرسم بين الواقع الظاهر والحقيقة الباطنة . وتتضح رغبـــة الفنان الإسلامى بأن يشد انتباه المشاهد نحو أعماله ، فيبهج إحساســـه البصرى بالتوريق الذى من خلاله تتحول القاعدة الرياضية إلى قيمـــة فنية ، يتفاعل معها المشاهد عاطفيا .

والشكل الذى يحصل عليه المتذوق فى أسلوب التوازن العكســـى الذى ينظم العلاقات فى رسوم المنمنمات الإسلامية ، يبـــدأ وينتـــهى بعنصر واحد ، فتبدو الصور كالحلقة التى التقـــى طرفاهـــا . ويقـــوم التوريق العربى (الأرابسك) على اشتقاق وحدة زخرفية مـــن وحـــدة أخرى مع إنشاء العلاقات المعكوسة والتقابلات ، وهذا الشـــكل هـــو تجسيد بليغ لمعنى التوازن المعكوس ، ولمعنى التناسق الذى يقوم على حكم العقل . ولقد كان غرض الفنان هنا هو رسم صـــورة جميلـــة ، تحافظ على الإنسجام النمطى العام ، هامسة وشـــفافه ، تطفـــو فـــوق تعقيدات الحياة ، وفوق المظاهر الدرامية وتحقق البهجة فى وقار .

شكل (١٠) : جان فان أيك ، أرنولوفينى وزوجته – القرن الخامس عشر.

تشهد لوحة أرنولوفينى وزوجته للفنان جان فان أيك عن تطـــور تقنية الرسم بالألوان الزيتية ، وعلى ما بلغه فن التصوير بالتأكيد على عامل الألفة مع الحياة اليومية . واستخدام الدرجات اللونية المضيئـــة والأكثر شفافية من أجل التوصل إلى إمكانية تسجيل التفاصيل الدقيقة ، وقد أتبع الفنان الفلمنكى فى صياغة لوحته منـــهجا تجريبيـــا داخـــل الفراغ ، فاستخدم الخطوط البازغة ، حتى بدى الفراغ الطبيعى للعـــالم الممثل فى العمل الفنى وكأنه يتسع ويمتد مع تحرك المشـــاهد داخـــل عمق اللوحة ، وفى اللوحة ظهر جدار خلفى علقت على مسطحه مرآة رسمت بإتقان ، بحيث انعكست من خلالها صورة شخصية ، يمكـــن رؤيتها من الجهة الأمامية المقابلة من تخطيط اللوحة ، فى المكان ذاته الذى يفترض أنه موقع المتأمل للوحة ، لذلك ظهر الفراغ وكأنـــه قـــد امتد بواسطة إقحام المتذوق من خارج نطاق العمل الفنى إلى داخلـــه ، هكذا صورت التفاصيل بالعناية الفائقة ذاتها فى كل مكان من المشـــهد وظهر الرونق المادى البراق على صورة العـــالم الحقيقـــى وعلـــى الحاضر ، الذى يعكس فى الوقت ذاته عمق العقيدة فى الوجود ، فكـــل ورقة شجر وكل شخص يتساوى فى محبة الخالق .

شكل (١١) : فيلاسكيز ، وصيفات الشرف ، (١٦٥٦) .

لقد ازدادت رقعة الفراغ المحيط بالشخصيات الإنسانية فى طراز فن الباروك . وقد تميزت لوحات الفنان الأسبانى فيلاسكيز (١٥٩٩-١٦٦٠) بالخصوبة والتعقيد ، وكان يبحث عن تجسيد لذروة الحركة باستخدام الأضواء والظلال بحيوية متميزة . وتبدو الشخصيات فى لوحة أسرة الملك فيليب الرابع وأطفاله وكأنها اسطورية ، رغم تحركها فى أماكن واقعية ، وقد اكتسبت حسا مرهفا بملامس الأشياء ، ويتميز أسلوب فيلاسكيز بالتمكن فى استخدام الأضواء والظلال التى تحقق الجو التصويرى ، الذى تذوب فيه الحدود بين حجوم الأشياء ، وتتضح عبقرية أسلوب الفنان فى لوحة « وصيفات الشرف » حيث ظهرت فى العمل « مرجريتا » تتوسط الوصيفات ، والفنان ممسكا بفرشاته .

شكل (١٢) : رمبرانت ، صورة ذاتية للفنان (١٦٦٠) .

توصل رمبرانت (١٦٠٦-١٦٦٩) إلى التأثير بعنصر الزمن باستخدام الضوء وبتوزيع الألوان . والمتأمل للوحاته يستطيع أن ينفذ إلى أعماقها، بل وأحيانا يتمشى داخل الرسم ، وذلك ما يعمل على إطالة زمن تجربة المتذوق ، ويتيح الفرصة لإلتقاط الأشياء التى كان من الممكن أن ينصرف عنها انتباهه ، لولا استخدام الفنان لمثل هذه الوسائل بهدف تمزيق العادة فى الإستجابات البصرية والعاطفية والفكرية ، فيفوز بإدراك التميز الذى هو هدف العمل الفنى .

لقد أصبح الفراغ فى لوحات رمبرانت وسيلة تعبيرية هامة ، وكشفت صور الأشخاص عن ردود انفعالاتها بين أرجاء الظلال ، ويبدو الضوء هنا يخترق الظلال ، فيظهر أكثر إشعاعا . وتكشف الظلال كذلك عما يوجد بها من الأشياء ، فتبدو الألوان شفافة مهما كانت معتمة ، ويركز رمبرانت اهتمامه على إحداث التأثير من خلال تلك الأجواء الضبابية باستخدام الظلال الشفافة ، بحيث لا تحجب الغيومية تفاصيل المرئيات ، فتظهر الإنفعالات على هيئة إيماءات مجردة ، وتبدو الأجسام وكأنها كائنات أثيرية ، وقد اختفى القالب التشكيلى من لوحات رمبرانت إذ استبعده من اجل أن يحقق الأغراض الفنية لأسلوب الضوء أما مهمة الظلال الخافتة فهى أن توحى بحركة الأجسام ، فتملؤها حياة ، بحيث لا تظهر صورة الحركة بمعالمها الطبيعية ، بل تتكشف بالإيماء ، ورمبرانت يبحث فى فنه عن الجمال الأخلاقى ، ولذا نجده يضحى بالأشياء المادية من أجل تعميق القيم الأخلاقية ، بمعنى التضحية بالقوالب التشكيلية بالزخارف الجميلة ، والتأكيد على مبدأ التواضع ، للتوصل إلى تعبير أعمق عن الروح الإنسانية وعن الفضيلة ، واكتشاف الحقائق الروحية . وقد استطاع رمبرانت أن يبرز فى الصور الشخصية الحياة الداخلية ، التى تعلى من إدراك الخصائص الواقعية كقيمة فنية مثالية .

شكل (١٣) : جاك لوى دافيد ، قسم الأخوة هوارس (١٧٨٤) .

إن التجسيد الواضح والمنطقى للمبادئ الفنية الإنسانية فى لوحة قسم الأخوة هوارس ، للفنان الكلاسيكى جاك لوى دافيد

(١٧٤٨-١٨٢٥) يتميز بكونه يجمع بين البساطة والعظمة والرزانة ، ويظهر الإنسان فى هذا الفن كوحدة أساسية للتعبير عن الأحداث والمشاعر والأفكار ، وتقوم حركة الأجسام بالتعبير عن الدوافع الإنسانية المختلفة . ويؤكد الفنان على مبادئ الإنسجام والنظام والهدوء ، استنادا إلى مفهوم مثالى مستوحى من النماذج اليونانية القديمة ، ولقد قصد دافيد أن يجمع فى لوحته بين بؤرتى الصورة المعنوية والتركيبة ، وصنع من العناصر الأساسية فى اللوحة مثلثا متوازنا متساوى الأضلاع ، نتج عن انطلاق خطوط الأذرع ، وثنايا الثياب والخطوط الأساسية . والمنهج الرياضى فى إنشاء العمل الفنى شائع بين الكلاسيكيين من أساتذة عصر النهضة مثلما هو واضح كذلك فى أعمال دافيد ، مما ساهم فى تحقيق الكمال فى التكوين ، والتحديد بقدر المستطاع لمختلف العناصر التى يتضمنها العمل ، كل على حده .

شكل (١٤) : ديلاكروا ، عربى يجهز حصانه (١٨٥٥) .

ومن خلال لوحة «عربى يجهز حصانه» أطلق الفنان ديلاكروا (١٧٩٨-١٨٦٣) الإرادة بعيدا عن القواعد الأكاديمية باحثا عن ما يضفى على رسومه الطبيعة الشاعرية ، وما يهيمن على جمالية الألوان القوية وضربات الفرشاة الكثيفة ، وقد أعطى فى أعماله السيادة لعمل المشاعر والأحاسيس على أنها المدخل الرئيسى إلى عمله الفنى ، ومن شأن المشاعر المتوهجة ، والانفعالية الحيوية ، والألوان المتألقة ، أن تشكل جمالية فن ديلاكروا .

وإذا كان الفنان الكلاسيكى يعتقدفى وجود ثمة أشياء جميلة فـــى ذاتها تمتعنا بتأملها ، مثلما يمتعنا تأمل براعة الفنان فـــى نقـــل ذلـــك الجمال ، مما جعله يسعى إلى تصوير الوجود أو إلى وصف مشـــاعره أو إلى تجسيد الحقائق التى تحدث الإستمتاع الجمـــالى ، فإننـــا نجـــد الفنان الرومانسى على العكس من ذلك قد رأى الجمال فـــى البســـيط العادى من الحياة اليومية ، وفى المشاعر الإنسانية وما يمثلها ، ولـــذا اختار الرومانسيون وكذلك الإنطباعيون ، والوحشيون أبطال أعمالـــهم من الشخصيات العادية وغير النموذجية .

لم يكن الجمال عند الرومانسيين مجرد تقنية إنما كان تعبيرا عـــن حدس يصدر عن شخصية بأكملها ، ويخلق عالما خياليا يختلف عـــن عالمنا . ومهما كان واقعيا فإنه ينقلنا إلى روعة اللاواقع ، ويصـــور الفنان الرومانسى الجمال من خلال تفاعله بمشاعره وأحاسيســـه مـــع الطبيعة .

شكل (١٥) : مونيه ، من كاتدرائية روان فى ضوء الشمس (١٨٩٤) .

وفى لوحة «مونيه» من «كاتدرائية روان» ، تحول الموضـــوع بفضل ضربات الفرشاة إلى تركيبات لونية صنعت عالما مكتفيا بذاته ، وكان مونيه متمكنا من تسجيل التغييرات السريعة للضوء ، فصـــور بهذه الطريقة أعمالا رسم فيها الموضوع الواحد فى عدة لوحات ، فـــى ساعات مختلفة من النهار من أجل دراسة تأثير التحـــولات الضوئيـــة الجوية . وقد استخدم الفنان فـــى لوحـــة كاتدرائيـــة روان الألـــوان الصريحة مع اللمسات المتقطعة المرتعشة للفرشاة ، وهى لوحات مـــن

سلسلة تعرف بنفس الاسم ، عددها حوالى عشرين من التنويعات على المنظر نفسه ، لقد كشف الفنان للمشاهد عن إمكانية رؤية الموضوع الواحد أو الحقيقة ذاتها من أوجه متعددة ، وذلك من خلال حساسية فنية متميزة لدرجة أنه كان يضحى بمبادئ الأشياء وتماسكها ووزنها فى ليحولها إلى غلالات لونية .

شكل (١٦) : سورا ، الاستحمام فى اسنيير (١٨٨٣) .

وتمثل لوحة الاستحمام فى أسنيير للفنان سورا (١٨٥٩-١٨٩١) الأسلوب الرمزى « للتباين » الذى يسوده الطابع العلمى للتوزيعات اللونية، وكان الفنان يلتزم بأشد القواعد صرامة ، دون أن تفتقد أعماله إلى عنصرى الحساسية المرهفة والحيوية الشاعرية ، وأصبح الإختزال فى الألوان إلى قواعد محددة ، يستند إلى التخطيطات . لقد أراد الفنان أن يجذب انتباه المشاهد من خلال عقله وعينه فى نفس الوقت .

شكل (١٧) : سيزان ، طبيعة صامته (١٨٩٩) .

تصبح التفاحات فى لوحة سيزان (١٨٣٨-١٩٠٦) « طبيعة صامتة » شيئا يرى في وضوحة وشفافيته ، وليس شيئا مثيرا للأكل ، وهكذا تستبدل هنا الرؤية الطبيعية بالرؤية الجمالية ، ويشتمل فن سيزان على الواقع والتجريد فى آن واحد ، فكان يبدأ من المحسوس إلى المجرد ، ومن اللون إلى الشكل ، ومن الإحساس إلى الفهم . لقد كان يسيطر على أحاسيسه وانفعالاته . وتتضح فى أعمال سيزان

ظاهرة الميل إلى تنظيم كل ما هو جوهرى فى الطبيعة ، وقـد تبنـى مبدأ التنمية الفنية من خلال الطبيعة ومن خلال الحساسـية بـاللون . وتبدأ التجربة عنده مثلما هو كذلك عنـد الانطبـاعيين مـع نشـوء الإحساس باللون ، ومن ثم يتولد رد فعل للعواطف يسفر عن تمثيل ما بين الأضواء الحمراء والصفراء والظلال الزرقاء من تباين ، غير أن الإنطباعيين يفتقدون تلك المرحلة التى تتوسط فترة البناء ولحظة تأمل المثالية الهندسية ، أى فى تلك المرحلة التى تجد فيها ذهنية« سيزان » عناصر أسلوبه الجوهرية ، فيشكل منها هيكلا يعتمد عليه فى تنظيـم حساسيته ، ويعزى إلى هذا الهيكل قدرة على طبع انفعالاته ببسـاطة الأشكال والتحرر من أسر الطبيعة ، وكان ذلك كله مجـهولا علـى الفنانين من قبل ، وكان سيزان يستخدم الهيكل للتميـيز بيـن الفـن والطبيعة ، ومن ثم لإطلاق سراح خياله .

لقد عمل الخيال فى فن سيزان بحرية شاملة أتاحت للتفاحة (فـى لوحات الطبيعة الصامتة) أن تصبح سبيلا إلى التعبير عـن الأشـياء الرفعية ، ولقد جسد لوحاته للطبيعة الصامتة فى حجوم وألوان علـى نحو استطاع به أن يصرف اهتمام المتذوق عنها كأشياء عادية، ليـس عن الطبيعة فحسب، بل عن أى موضوع أدبى كان أم تاريخى ، ولـو أن هذا النوع من التجريد لا يعنى خلوه من الإحسـاس والعاطفـة ، فعلى الرغم من معالجة الأشكال الطبيعية علـى هيئـة أسـطوانية أو مخروطية ، كان تأثير سطحها المصور يكشف عن نشاط انفعـالى . وكان الجمال فى فن سيزان يتمثـل فـى جـلال الأشـياء الخـالدة

والعالمية ، التى يمكن أن يعثر عليها فى الأشياء العادية ، مثل صور الفلاحين والبحر وصور الفاكهة .

شكل (١٨) : جوجان ، أنشودة رعوية (١٨٩٣) .

وتكشف لوحة منظر من تاهيتى « أنشودة رعوية » كيف كان الفنان « جوجان » (١٨٤٨-١٩٠٣) يمثل من خلال فنه المعانى الخالدة ، وقد اتخذ الطريقة التوليفية للتعبير عن معنى النقاء ، وبالإستغناء النسبى عن الإدراك الحسى ، للتأكيد على الرؤية الداخلية والذاكرة ، وقد عثر على استلهامات للروحانية والغموض الساحر فى فنون الشرق ، إذ أراد خلق « المعنى الروحى » الذى عهدناه فى الفنون البيزنطية والقوطية ، فاستلهم فنه الرمزى من الأسرار الماورائية أو من الأحلام ، وقد أوحى المذهب التوليفى فى الرسم بالمذهب الفكرى وبالصور الذهنية فى أعماله . وكانت مهمة التأطير بالخطوط المنحنية بإيقاعاتها فى العمل هى توحيد العناصر فى وحدة جمالية ذاتية ، بحيث تصبح الأشكال البسيطة مسئولة عن قيادة المتذوق بما تتضمنه من قوة عاطفية لتكشف عن العالم اللامرئى للأفكار .

شكل (١٩) : فان جوخ ، المقهى الليلى فى آرل (١٨٨٨) .

وتوضح لوحة فان جوخ « المقهى الليلى فى آرل » ، موهبة بارعة فى خلق الصور التى تحرك نفس المتأمل ، وقد استطاع أن ينقل شدة مشاعره عبر ضربات فرشاته المهيجة . وكان للأسلوب

التزيينى الذى يذكرنا بجمالية شرقية ، تأثيرا فعالا ، ويكتب فان جوخ عن هذه اللوحة يقول : فى هذه الليلة أرسم تحت لمبة غاز معلقة فى مقهى (آخر الليل) كمكان للمتسولين الذين يكونوا فى نشوى تصل إلى الحد الذى لا يستطيعون معها مغادرة المكان .

إن باستطاعة المتذوق أن يعثر فى لوحات فان جوخ على نوع من الجمال الأدبى أكثر من الجمال الطبيعى ، إذ لا ينطوى الجمال فى لوحاته على تلك الجاذبية الملحوظة فى آثار رينوار ، أو يرتبط بشخصية مقدسة كالعذراء أو بجمال جسم عار لامرأة ، بل هو جمال موضوع مستلهم من الحياة اليومية للفلاحين ، ومن حب الفنان للكائنات المتواضعة .

وقد كانت لا تعنى الفنان مسألة تخفيف البروز التشكيلى أو تناغم الأحجام ، وإنما اهتم بالتباينات اللونية ، على السطح المستوى ، وقد استغنى عن الإرتباط بالتناغم الذى يتعلق بالظل والنور (الذى أنتشر فى عصر النهضة) وقد تمثل الجمال فى لوحاته فى الألوان ومعالجتها التجريدية ، إذ استطاع أن يبدع أسلوبا ورؤية للواقع يتخطى بها الواقع ، غير أنه مقنع بوجوده الذى يتصل بعالم اللانهائية .

وأصبحت الموضوعات فى لوحات الفنان أشياء تستحق النظر إليها كموضوعات تصويرية ، وليست كأحداث أو إشارات لحالات انفعاله . وتبسيط الأشكال واختزال تأثيرات الضوء بمنهاج رمزى للون ، يعتبر المحور الأساسى فى العمل نظرا لقوته الإنفعالية المؤثرة ، وكذلك هناك التأكيد على الطابع الرمزى .

شكل (٢٠) : هنرى ماتيس ، حجرة حمراء (١٩٤٨) .

قام هنرى ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤) فى لوحة « حجرة حمـراء » بالتبسيط إلى حد كبير ، بالطريقة التى حققت معها السطوح الملونـــة والخالية من التكوين احساسا بالنضارة والانشراح ، وقد ســاد لونــان لطيفان من الأحمر على رسم الأمتعة والأثاث ، فى أنحـــاء اللوحــة بأكملها ، إن مجموعة الأشياء التى تمثل موضوع الطبيعة الصامتة فى اللوحة بألوانها المتنوعة التى قويت بالأبيض الخفـــاق النــاصع فـــى الخلفية ، فهى توحى بالبهجة ، بينما نشاهد اللوحات المثبتة فى الحائط تكسب التصميم المسطح بعدا جوهريا .

كان هدف الفنان فى المذهب الوحشى التوصل إلى جوهر الأشياء بالنظر إليها بعين الفطرة ، وبالوفاء للحساسية وللخيال ، وقد اتخـــذوا من الألوان قاعدة لبناء اللوحات بالتأليف بين الدرجات الصريحة مـــن الألوان ، مما كان يتعارض مع القوالـــب الأكاديميـــة ومـــع قواعــد المنظور والتشريح ، فاستوجب أشكال التحريـــف والتجريــد ، وقــد تميزت قوالبهم التشكيلية بالبساطة وبالتجرد من الطـــابع الذاتـــى . إن هدف الفنان التحرر من قيود مناهج الفكر ، إذ يعتمد اللون أساسا على التفاعل بين الحساسية والخيال ، وكانت هناك طاعة لإله مجـــهول أو لحقيقة عليا غامضة . إن الطابع الخيالى هنا يكشف عن نـــوع مـــن الحرية التلقائية . وكان ماتيس يعتنى باستخدام الألوان المحـــايدة فـــى تصوير مركز اللوحة بالألوان الصارخة ، ويستخدم الألوان الرماديـــة والبنفسجية فى مناطق الظل ، وتشكل المناطق التـــى اســتخدم فيـــها المحايدات مركز القمة . والألوان تبدو وكأنها تؤدى رقصة من خلـــق

الخيال . ويدفع ماتيس بالمشاهد إلى عالم الثراء والجمال المثالى مع الرقة والطبيعية ، بحيث يصبح تأمل لوحاته نوعا من الإفتتان . وقد امتزج السحر المخيم على اللوحات والمصحوب بتلقائية قدرته الإبداعية ، إذ يوحى كل شئ فى اللوحة أنه يعيش فيما هو ابعد من عالم الواقع . وكان يود أن يبسط ما فى العالم من أشياء يعرضها بطريقة إحساسه . بحيث يتلاءم الإبداع الفنى مع نوع الأحاسيس الخاصة بالفنان ، ويكون متحررا من سيطرة المنطق .

ويشبه ذهن ماتيس متفرجا يقف وكأنه ينظر إلى شئ خارج عنه متأهبا لتقديم المعونة إليه ، كلما أراد الخلود إلى عالم الخيال البرئ . وقد استعاض عن شدة اتصاله بالحياة الإنسانية بذلك الصفاء الفطرى ، حيث يقوم خياله الخصب بنشاطه من خلال عالمه الفنى . وكانت ألوانه وزخارفه الشرقية الطابع ، بغير حاجة إلى البعد الثالث ، وما تثيره الألوان هو تمثيل التوازن والصفاء والسكينة ، بعد أن يتجرد الفنان من كافة ما يثير القلق والضيق النفسى .

شكل (٢١) : كاندنسكى ، تكوين رقم ٢ (١٩١٠) .

وتعكس لوحة كاندنسكى (١٨٦٦-١٩٤٤) نظرية الفنان عن الطاقة الذاتية الدرامية للخطوط وهو يتطلع إلى جمال منعزل عن الطبيعة الزمانية والمكانية ، وذلك بتجاوز الفنان التعبير عن المشاعر ، من أجل التوصل إلى التعبير عن حقيقة الوجود الظاهر لعناصر الفن فى حد ذاتها وفى نقائها التجريدى ، وقد قطعت صلتها بالواقع .

وفى مفهوم كاندنسكى تتمتع الألوان بخصائص روحيـــة يمكــن إدراكها والتأثير بها على وجدان المتذوق . وكان كاندنسكى يتطلع إلى جمال منعزل عن الطبيعة الزمانية والمكانية للأشياء ، وقد شبه أعماله فى التصوير بالمؤلفات الموسيقية .

شكل (٢٢) : سلفادور دالى ، تحولات نرسيس (١٩٣٧) .

وفى لوحات سلفادور دالى (١٩٠٤-١٩٨٩) ومنـــها تحـولات نرسيس اختلطت الحواجز بين الزمن والمكان ، وامـتزجت الأفكــار بحرية فى إطار الحلم ، واندمج الواقع مع اللاواقـــع والمنطــق مـــع الهلوسة ، واجتمع المبتذل مع السامى . إن الضوء مسلط هنــا علـــى محتويات العقل الباطن فى محاولة للتخلص مـــن المـاضى والواقـــع والجمع بين عناصر الغرابة والتهويم النفسى . وكان سلفادور دالـــى يعيد تكوين ذكريات طفولته بتلقائية وذلك بارتياده عالم اللاشـــعور ، فيحيل الأجسام الصلبة فى صور اللوحات إلى مادة مطاطية هلاميـة ، يثنيها ويخلطها بالسحب ، ويحول أجزاء منها إلى غازات أو أمـــواج بحر ، وأصبح ما يهم دالى هو أن يكسر الحدود ، بين الحلم والواقع ، وبين الخيال والذاكرة ، وبين المعقول واللامعقول بطريقـــة مدهشـــة ومثيرة ، وقد جمع فى لوحته بين عناصر الغرابة والتهويم النفســـى . وكانت الصور الخيالية الرمزية تظهر فى لوحات من عـــالم الخيـــال واللاشعور وكأنها نسجت بهلوسات مرضى جنون العظمة (البارانويـا)

فينسب الفنان من خياله إلى الأشياء الكثير من الصور ، وينسج حولها عوالم أخرى لا تتراءى إلاله.

شكل (٢٣) : بيكاسو ، أمراة تبكى (١٩٣٧) .

وتمثل الأعمال الفنية التى أنجزها بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) من نوعية لوحة « أمرأة تبكى » من رموز لمعانى كونية ، يتوصل الفنان من خلالها إلى حيل تزيد من عدد زوايا الرؤية فى الصورة ، دون افتعال ، بحيث يظل فراغ الصورة على تسطيحه ، وذلك بأن تعرض على المتذوق صورتين للزاوية الجانبية والمنظر الأمامى ، فتتضاعف الصور وكذلك الفراغ ، ولقد أصبحت « ما فوق الإنسانية » و « ما وراء المنهج العقلى » قيما فى الفن ، هدفها التجريد ، وقد يشابه منهج الفنان نوع من اللعب الحر الذى يهدف التوصل إلى طابع كونى ، وفى المرحلة التكعيبية دأب الفنان على النظر من خلال نقط متعددة ، بحيث يفتت صورة الشئ إلى أجزاء ، ثم يتخذ من أحد هذه الأجزاء مركزا للأجزاء الأخرى ، بحيث تظهر وكأنها انعكاسات للجزء الأول .

هكذا انتقلت العناصر التى كان من شأنها أن تمثل المسافة والعمق إلى سطح اللوحة . لقد استطاع بيكاسو أن يخلق بفنه آثارا من ذاته مستقلة عن كافة التقاليد المعتادة والمألوفة . وكانت تنشأ العاطفة فى أعالة نتيجة لإتجاه ذهنى ، أن مهمة هذا النوع من الفن إعادة تنظيم أجزاء الشئ فى شكل يعتمد على مادة من الأشكال الهندسية وعلى مناهج فكرية .

ولم يكن بيكاسو يكتفى بالصفات التجريدية فقـــط مثــل النســبة والتوافقات اللونية ، وإنما يتطلع فى تكعيبيتـــه إلــى الكشــف عــن الإهتمامات الحياتية ومشاعر الفنان تجاه العالم من حوله ، وبذلك كــان الشكل فى لوحاته يفصح عن أسلوب الاحساس ، وتشـــتمل لوحاتـــه التكعيبية على وحدة الخطوط والأشكال والألوان تبعا لنظـــام خـــاص لوحدة الأسلوب . واستطاع بيكاسو بالتجريد كقوة الهمته تلك المظــاهر من التناغمات الزخرفية عربية الجذور ، وقد نبع التجريد فى خيالـــه مثيرا لمشاعر تأملية غامضة ، تتغنى بمعانى الخلود والكونية والمطلق مما يقدم صورة فريدة من صور الحياة الفنية الخالصة .

شكل (٢٤) : دافيد هوكنى ، المركب العظيم لأرباب المناصب (١٩٦١) .

وتمثل لوحة « المركب العظيم لآرباب المناصب » للفنان دافيـــد هوكنى مشهدا من مظاهر النمط الحياتى الخاص بالفنان ذاته ، ويتعلق بالحوادث العرضية فى تلك الحياة ، وتتضمن اللوحة إشارات مستوحاة من الفن والأدب ، ولقد استخدم الكتابات كجزء من التركيب الصــورى على سبيل رسائل لفظية تضيف معنى توضيحيا للعمل .

وتتميز لوحات دافيد هوكنى التى ترجع إلى الستينات بالطبيعـــة الغريزية التى تظهر وكأنها قد تولدت فى أحضان البيئة المتمدينـــة ، وقد اشتملت لوحاته على صور من موســـيقى البـــوب والإعلانـــات والأغلفة ، والحقيقة أن فن البوب مدين كثيرا للدادائية التـــى تســـبقه بخمسين عاما ورغم أن روح الإختلاف فى الطبيعة الثورية والتمرد ، إلا أن كلا المذهبين يوحيان بأن البشر قد استحوذت عليهم الميكنـــة .

لقد عرض الفنانون فى المذهب الأول للدادائية التـــهكم مـــن الألبســـة والعدد والأعراف الاجتماعية مع شئ من الإثارة المحركـــة للنفـــس ، وقد فعل فنان البوب الشئ نفسه ، غير أن المشـــاعر المتأججـــة قـــد حيدت ، أو غابت وحلت محلها مشاعر الرضى والقبول ، وأن كـــانت الأبعاد الرمزية والمحتوى المجازى فى الإتجاهين متشابهة ، رغـم أن الغرض المقصور كان مختلفا ، كاستخدام الأشياء الشائعة التى يعـــثر عليها الفنان صدفة ، كمادة فنية تعبر عن معنى بصرى .

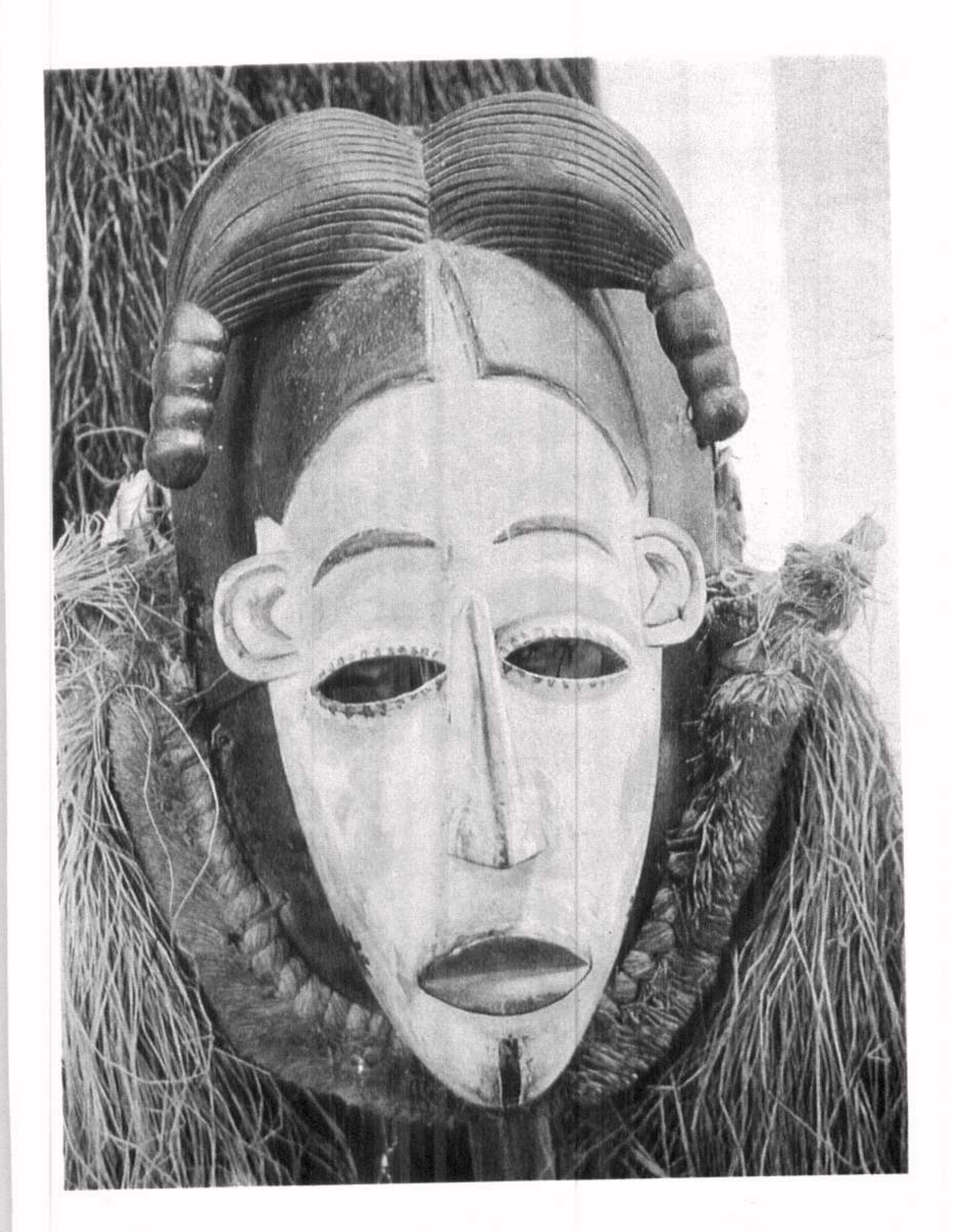
***

الصور الملونة

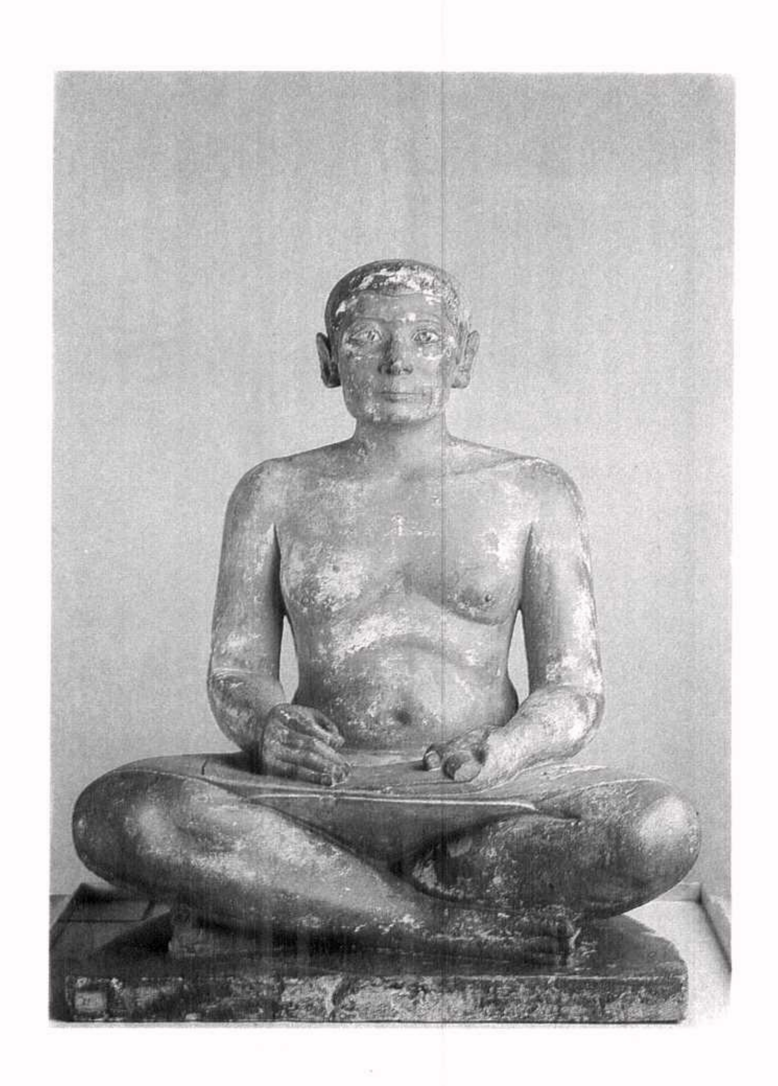




شكل (١) : الخيول وحيوان البيزون ، كهف لاسو (من ١٥ إلى ٩ آلاف سنة قبل الميلاد) .

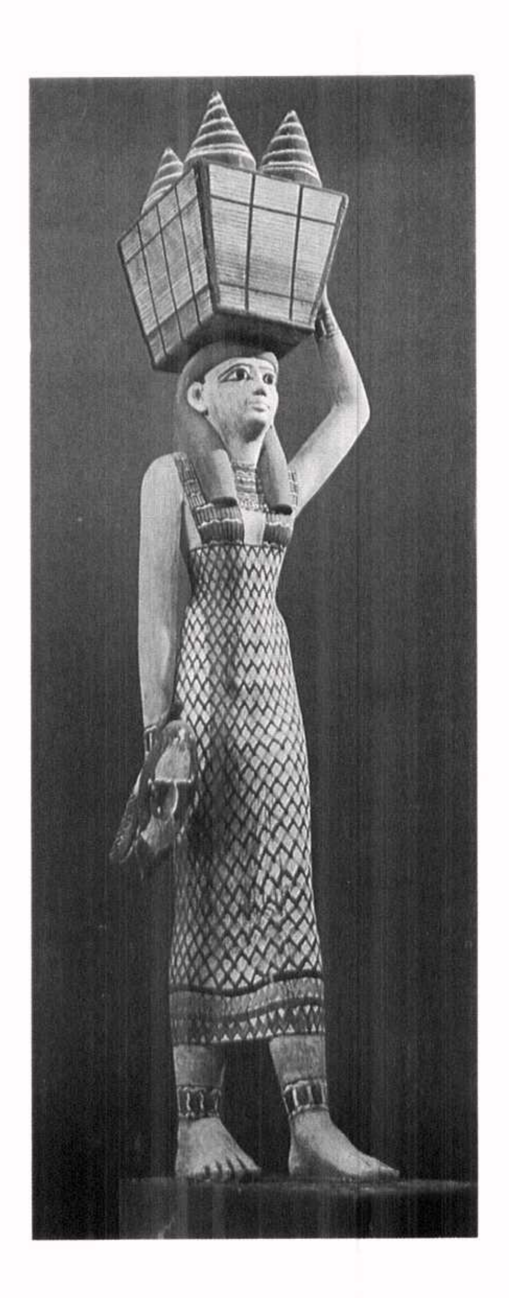


شكل (٢) : قناع من قبيلة أوجوتي ، بنين ـ أفريقيا .

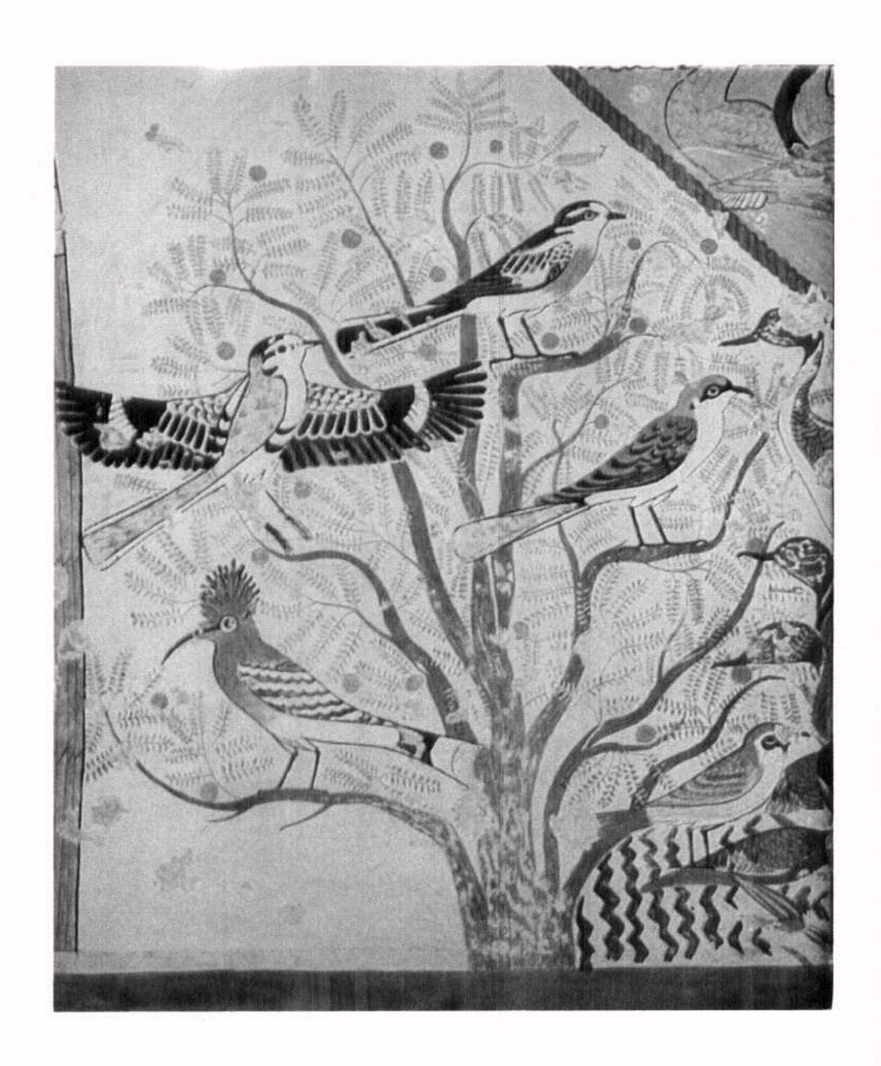


شكل (٣) : تمثال الكاتب الجالس القرفصاء من الحجر الجيرى الملون

الأسرة الفرعونية الخامسة (حوالى ٢٥٠٠ قبل الميلاد) .



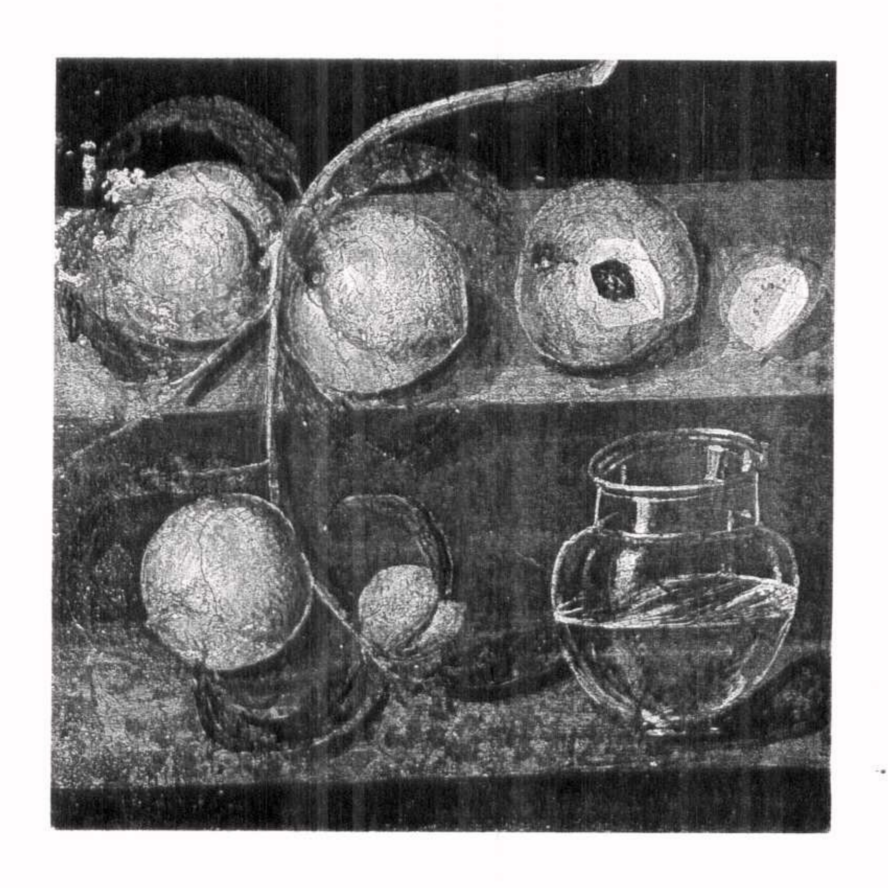
شكل (٤) : **تمثال حاملة القربان ، تحمل الخبز والجعة والطيور ، وترتدى ثوباً بشبكة من الخرز الملون ، أواخر الأسرة الفرعونية الحادية عشر ، الدير البحرى ، مقبرة مكت ـ رع .**



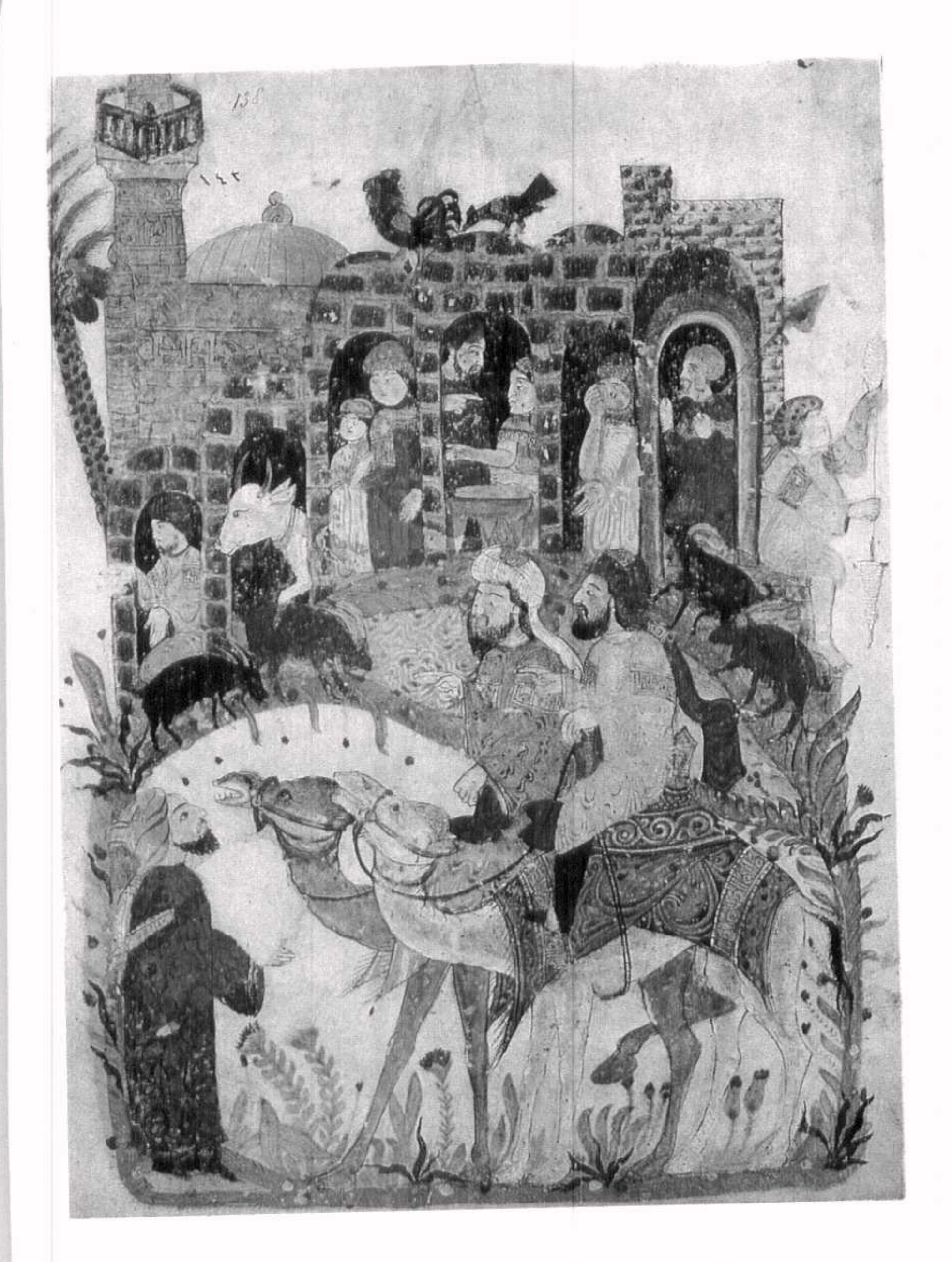
شكل (٥) : طيور على شجرة السنط ، الدولة الوسطى ، مقبرة خنمحوتبى ، بنى حسن ـ طيبة .



شكل (٦) : تمثال أثينا من البرونز ، الفن الأغريقى (٣٥٠ - ٣٠٠ قبل الميلاد) .



شكل (٧) : تصوير جدارى من الفن الرومانى ، إبريق زجاجى وثمرات الخوخ ، هيرقلانيوم (حوالى عام ٥٠ ميلادية) بمتحف نابولى القومى .



شكل (٨) : حديث قرب المدينة ، يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى

منمنمة من مخطوطة مقامات الحريرى (١٢٣٧ ميلادية)



شكل (٩) : شيرين تستحم ، من أعمال سلطان محمد

مخطوطة خسرو وشيرين للشاعر نظامي (١٥٢٤ ـ ١٥٢٥)



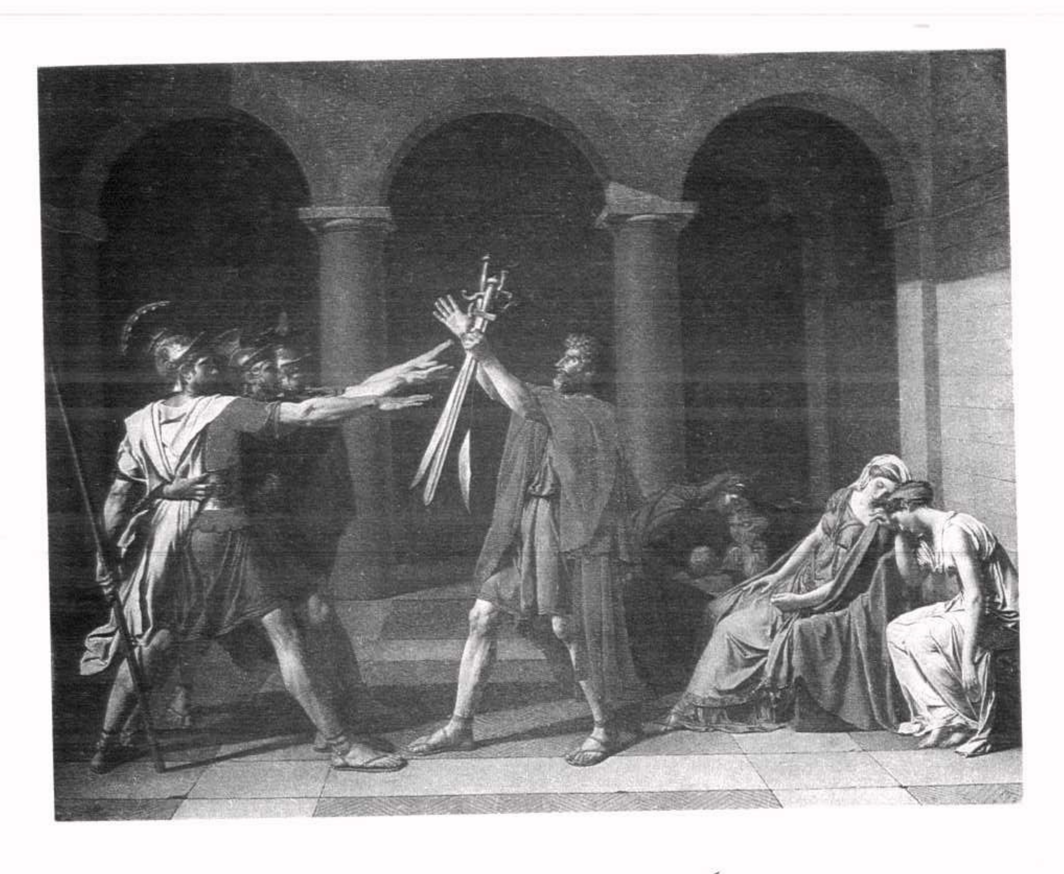
شكل (١٠) : جان فان آيك ، أرنولوفيني وزوجته ـ القرن الخامس عشر .



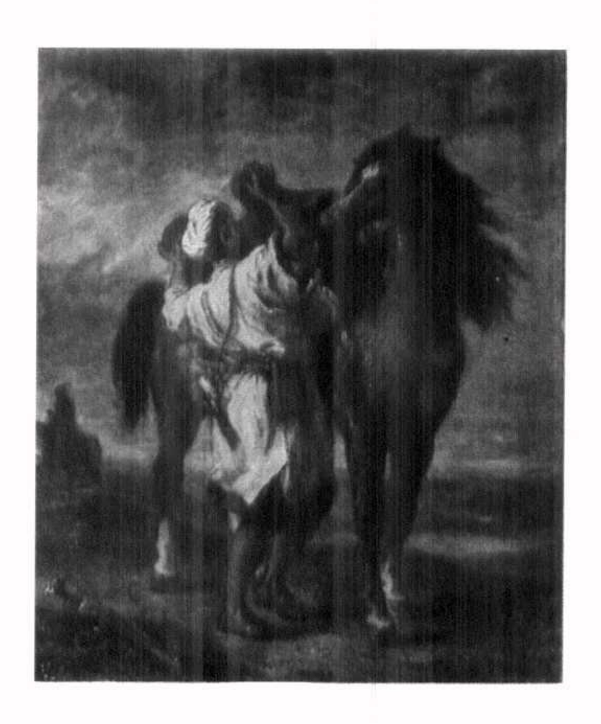
شكل (١١) : فيلاسكيز ، وصيفات الشرف ، (١٦٥٦) .



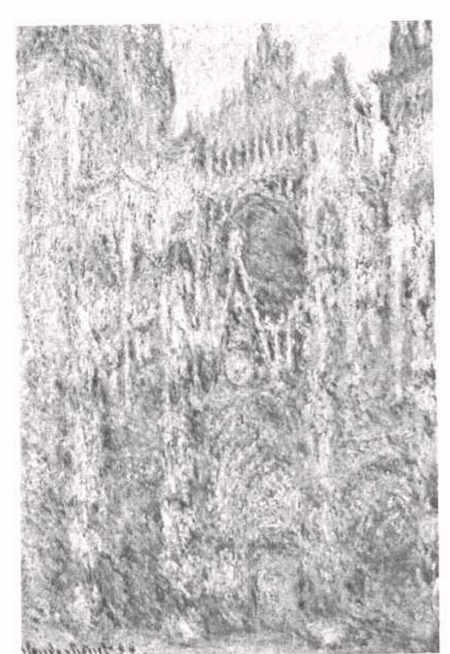
شكل (١٢) : رمبرانت ، صورة ذاتية للفنان (١٦٦٠) .



شكل (١٣) : جاك لوى دافيد ، قسم الأخوة هوارس (١٧٨٤) .

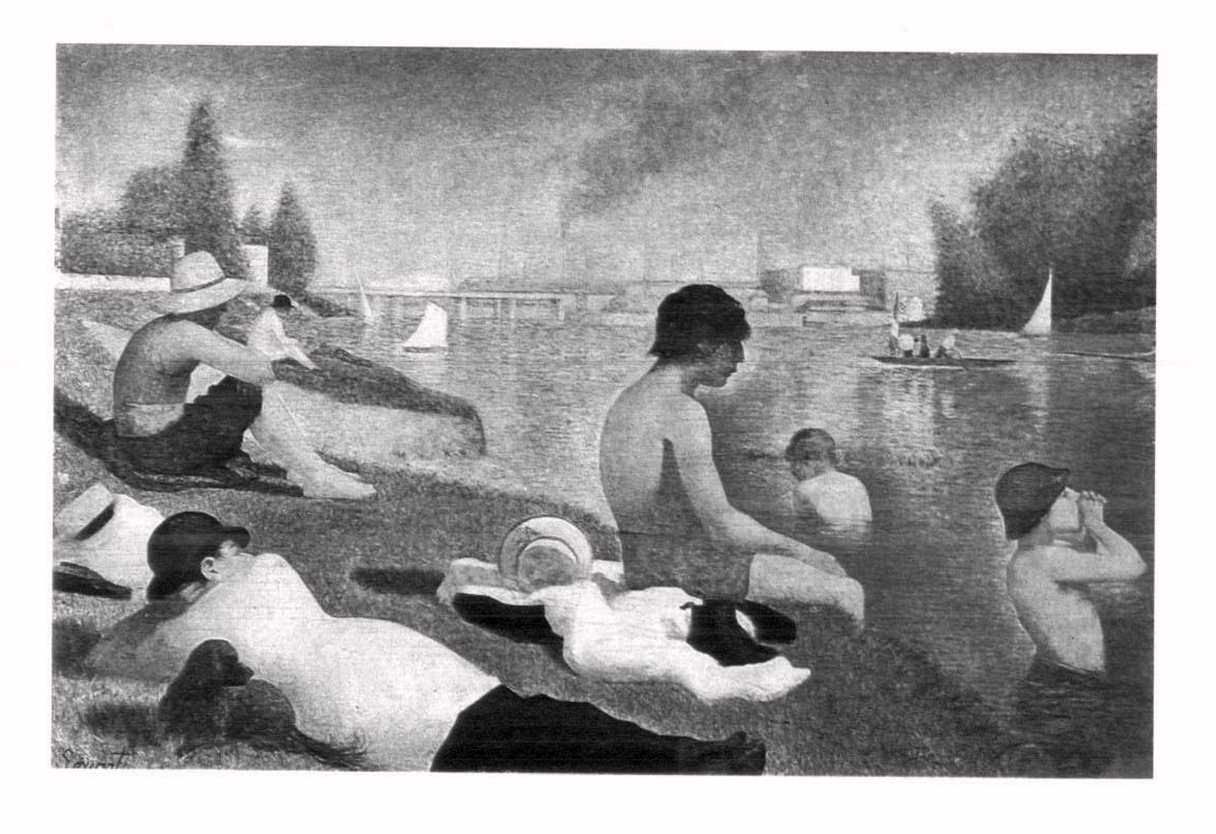


شكل (١٤) : ديلاكروا ، عربي يجهز حصانه (١٨٥٥) .





شكل (١٥) : مونيه ، كاتدرائية روان فى ضوء الشمس (١٨٩٤) .



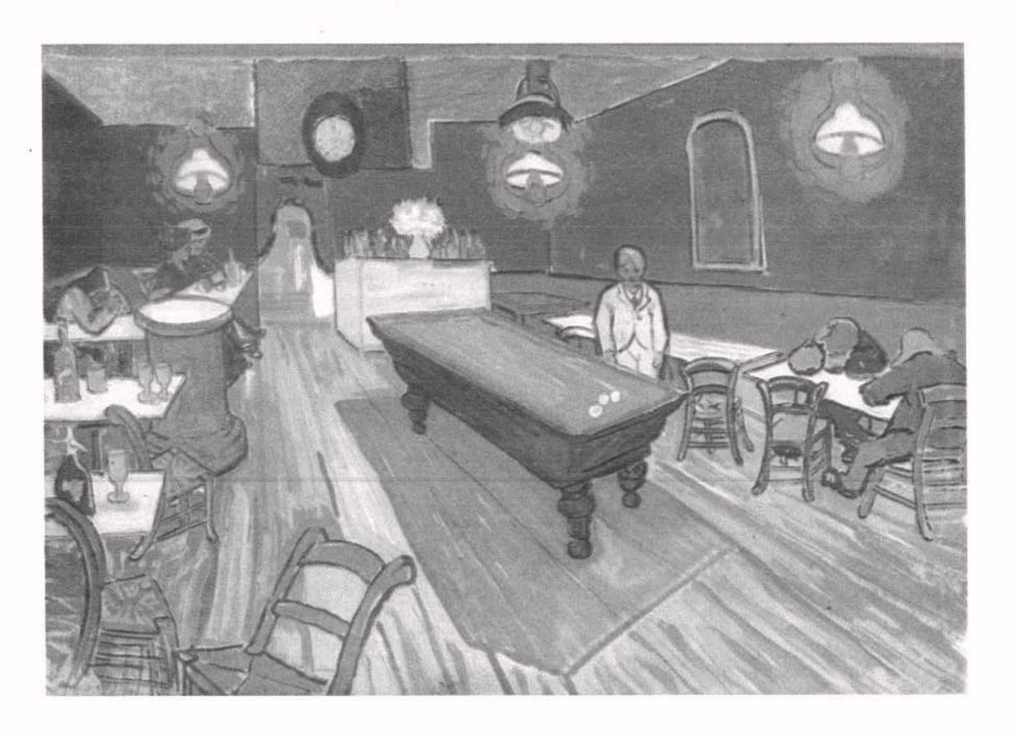
شكل (١٦) : سورا ، الاستحمام فى اسنيير (١٨٨٣) .



شكل (١٧) : سيزان ، طبيعة صامته (١٨٩٩) .



شكل (١٨) : جوجان ، أنشودة رعوية (١٨٩٣) .



شكل (١٩) : فان جوخ ، المقهى الليلى فى آرل (١٨٨٨) .



شكل (٢٠) : هنرى ماتيس ، حجرة حمراء (١٩٤٨) .



شكل (۲۱) : كاندنسكی ، تكوين رقم ۲ (۱۹۱۰) .



شکل (۲۲) : سلفادور دالی ، تحولات نرسیس (۱۹۳۷) .



شكل (٢٣) : بيكاسو ، أمراة تبكي (١٩٣٧) .



شكل (٢٤) : دافيد هوكنى ، المركب العظيم لأرباب المناصب (١٩٦١) .

المراجع العربية :

١- أ. نوكس : النظريات الجمالية ، تعريب د. محمد شفيق شـــيا ، منشــورات بحســون ، بيروت ١٩٨٥ .

٢- أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة ، لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ١٩٣٩ .

٣- أبو هلال العسكرى : الصناعتين ، مطبعة الإستانة ١٣١٩هـ .

٤- أسامة القفاش : مفاهيم الجمال رؤية إسلامية ، المعهد العالمى للفكر الإسلامى ١٩٩٦ .

٥- أفلاطون : المحاورات ، ترجمة زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف ، القاهرة ١٩٥٤ .

٦- أفلاطون : الجمهورية ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العامة للتـــأليف والترجمـــة والنشر القاهرة ١٩٦٨ .

٧- السيد محمود أبو الفيض المنوفى : تهافت الفلسفة ، دار الكتاب العربى ، ١٩٦٧.

٨- الغزالى : إحياء علوم الدين ، الجزء الرابع ، مطبعة الحلبى ، القاهرة ١٣٤٦ هـ .

٩- ألفت يحى حموده (دكتور) : نظريات القيم ، دار المعارف بمصر ١٩٩٠ .

١٠- الكسندر بابا دوبولو : جمالية الرسم الإسلامى ، ترجمة على اللواتى ، مؤسسات عبـــد الكريم بن عبد الله ، تونس ١٩٧٩ .

١١- المعجم الفلسفى : مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية بالقاهرة ١٩٧٩ .

١٢- الموسوعة الفلسفية : لجنة الأكاديميين السوفيتيين ، إشراف روزنتال ، ترجمـــة ســـمير كريم ، دار الطليعة للطباعة ، بيروت ١٩٦٧ .

١٣- الموسوعة الفلسفية المختصرة : نقلها عن الإنجليزية فؤاد كامل ، القاهرة ١٩٨٢ .

١٤- الموسوعة الفلسفية العربية ، تحرير معن زيادة ، معهد الإنماء العربى ١٩٨٦ .

١٥- ا. ف. جاريت : فلسفة الجمال ، ترجمة عبد الحميد يونس ورمزى يســـى ، وعثمـــان نويه ، دار الكتاب العربى (بدون تاريخ) .

١٦- أميرة مطر (دكتور) : مقالات فلسفية حول القيم والحضارة ، مكتبة مدبولى القاهرة .

١٧- أميره مطر (دكتور) :التكنولوجيا والقيم الجمالية ، مجلة الطليعة (أغسطس ١٩٧١) .

١٨- اندرية ريشـــار : النقـد الفنـــى ، ترجمـــة صيـــاح الجـــهيم ، منشـــورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٩ .

١٩- اندرية ريشار : النقد الجمالى ، ترجمة هنرى زغيب ، عويدان ، بيروت ١٩٧٤ .

٢٠- اى . فيليبس كريفيشنر (تحرير) : الفلسفة والأدب ، ترجمة ابتسام عباس ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩ .
٢١- ايردل جنكنز : الفن والحياة ، ترجمة د. أحمد حمدى محمود ، مراجعة على أدهم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣ .
٢٢- بيرتون بورتر : الحياة الكريمة ، الجزء الأول ، ترجمة د. أحمد حمدى محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .
٢٣- بيرتون بورتر : الحياة الكريمة ، الجزء الثانى ، ترجمة د. أحمد حمدى محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .
٢٤- تزفيتان تودوروف : نقد النقد ، ترجمة سامى سويدان ، مركز الإنماء القومى، بيروت ١٩٨٦ .
٢٥- ثيودور مايرجرين (تحرير) : معنى الإنسانيات ، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧٢ .
٢٦- جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٨ .
٢٧- جان مارى شيفر : الفن فى العصر الحديث ، ترجمة د. فاطمة الجيوشى ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٦ .
٢٨- جورج بوزنر وآخرون : معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، مراجعة د. سيد توفيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ .
٢٩- جيانى فاتيمو : نهاية الحداثة ، ترجمة د. فاطمة الجيوشى ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٨ .
٣٠- د. آى . شنايدر : التحليل النفسى والفن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٤ .
٣١- دنى هويسمان : علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسن ، عويدان ، بيروت ١٩٨٠ .
٣٢- دولف رايسر : بين الفن والعلم ، ترجمة د. سلمان الواسطى ، المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ١٩٨٦ .
٣٣- رالف بارتن بيرى : آفاق القيمة ، دراسة نقدية للحضارة الإنسانية ، ترجمة عبد المحسن عاطف سلام ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٨ .

٣٤- رسائل أخوان الصفا ، الرسالة السادسة .
٣٥- رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور ، عالم المعرفـــة (العـــدد ١١٠) الكويت ١٩٨٧ .
٣٦- زكريا إبراهيم (دكتور) : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ .
٣٧- سيتن لوير : فن الشرق الأدنى القديم ، ترجمة محمد درويش ، المأمون، بغداد ١٩٨٨
٣٨- شـــارل لالـــو : الفـــن والحيـــاة الاجتماعيـــة ، تعريـــب د. عـــادل العـــــوا ، دار الأنوار ، بيروت ١٩٦٦ .
٣٩- شارل لالو : مبادئ علم الجمال ((الإستطيقا)) ، ترجمة مصطفى ماهر ، مراجعـــة د. يوسف مراد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٩ .
٤٠- صلاح فضل (دكتور) : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، الشئون الثقافيـــة ، بغـــداد ١٩٨٧ .
٤١- عبد الغفار مكاوى (دكتور) : البير كامى ، الفلسفى ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .
٤٢- عبد الرحمن بدوى (دكتور) : الإنسان فى الإسلام ، الكويت ١٩٧٦ .
٤٣- عبد الرحمن بدوى (دكتور) : أفلاطون ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٩ .
٤٤- عبد الرحمن بدوى (دكتور) : أرسطو ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٤ .
٤٥- عبد الرحمن بدوى (دكتور) : خريف الفكر اليونانى ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٩ .
٤٦- عبد الرؤوف برجاوى : فصول فى علم الجمال ، الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨١.
٤٧- عز الدين إسماعيل (دكتور) : الأسس الجمالية فـــى النقـــد العربـــى ، دار الشـــئون الثقافية ، الطبعة الثانية بغداد ١٩٨٦ .
٤٨- عز الدين إسماعيل (دكتور) : الفن والإنسان، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤.
٤٩- فيليب سيرنج : الرموز فى الفـــــن الأديـــان – الحيـــاة ، ترجمـــة عبـــد الـــهادى عباس ، دار دمشق ، سوريا ١٩٩٢ .
٥٠- كاجان : الفن والاستقبال الفنى ، ترجمة عدنان مدانات ، ابن خلدون ، بيروت١٩٨٢
٥١- كريستيان ديروش ، الفن المصرى القديم ، ترجمة محمود خليل النحاس وأحمد رضـــا ، مؤسسة سجل العرب ، مصر ١٩٦٦ .
٥٢- ليكال يولدا شيف : قضايا البحث الفلسفية فى الفـــن ، ترجمـــة زيـــاد المـــلا ، دار المسيرة ، بيروت ١٩٨٤ .

٥٣- مالكم برادبرى وجيمس ماكفارلن (محرران) : الحداثة ، دار المأمون ، ترجمة مؤيد حسن فوزى ، بغداد ١٩٨٧ .
٥٤- ماهر كامل : الجمال والفن ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٧ .
٥٥- مجاهد عبد المنعم مجاهد : تاريخ الجمال فى العالم ، دار ابن زيدون ، بيروت ١٩٨٨.
٥٦- مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، عالم الكتب ، بيروت ١٩٨٦ .
٥٧- محرم كمال : تاريخ الفن المصرى القديم ، دار الهلال بمصر ١٩٣٧ .
٥٨- محسن محمد عطيه (دكتور) : الفن والحياة الاجتماعية ، دار المعارف بمصر ١٩٩٤.
٥٩- محسن محمد عطيه (دكتور) : آفاق جديدة للفن ، دار المعارف بمصر ١٩٩٥ .
٦٠- محمد عزيز نظمى سالم (دكتور) : القيم الجمالية ، دار المعارف بمصر ١٩٨٤ .
٦١- محمد على أبو ريان (دكتور) : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار الجامعات المصرية ، الإسكندرية ١٩٧٧ .
٦٢- هربرت سنيد : تاريخ الفلسفة الأمريكية ، ترجمة د. محمد فتحى الشنيطى ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٤ .
٦٣- هنرى لوفافر : علم الجمال ، ترجمة محمد عيتانى ، دار الحداثة ، بيروت (بدون تاريخ) .
٦٤- هيجل : فن النحت ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٠.
٦٥- وليم راى : المعنى الأدبى ، من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧ .
٦٦- يان إيلينيك : الفن عند الإنسان البدائى ، ترجمة د. جمال الدين الخضور ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق ١٩٩٤ .

المراجع الأجنبية :

1- Allen, Agnes: The Story of Painting, Faber & Faber, London 1966.
2- Bandia, H. G. & Others: The art of the stone age, London 1961.
3- Bosanquet, B.: History of Aesthetics, Meridian Library, N. Y. 1957.
4- Bowness, Alan: Modern European Art, Themes & Hudson London 1985
5- Braidwood, R. J.: Prehistoric Men, Sevnth edition, London 1967.
6- Burkhardt, Titus: Art of Islam, Festival, Publishing Company, London 1976.
7- Chadwick, Charles: Symbolism, Britain Muthuem 1971.
8- Chipp, Herschel, B.: Theories of Modern Art, University of California Press, U. S. A. 1968.
9- Cornell, Sara: Art, A history of Changing Style, Phaidon, Oxford 1983.
10- Dan, Pedoe: Geometry and the Liberal Arts, Penguin Books, London 1976.
11- Daval, Jean-Luc: Modern Art, The decisive years 1884-1914, Skira, Switzerland 1979.
12- Davies, N.: Ancient Egyptian Painting, Chicago 1936.
13- Elsen, Albert E.: Purposes of Art, Holt Rinehart and Winston INC. New York 1967.
14- Fry, Roger: Vision and Design, N. Y. Meridian 1956.
15- Fuller, Petter: Art and Psychoanalysis, The Hogarth Press, London 1980.
16- Goldwater, Robert: Symbolism: Allenlane, Penguin Books Ltd., London 1979.
17- Gray, B.: Persian Painting, London 1961.
18- Hill, Lan Barras: Baroque & Rococo, Calley Press, New York 1980.
19- Horst Delacroix & Tansey, Richard: Art through the ages, 8 edition Company N. Y. 1970.
20- Hunter, Sam: American Art of the 20th Century, Harry N. Abrams INC. Publishers, N. Y. 1973.
21- Ions. Veronica: Egyptian Mythology, Hamlyn, London 1982.
22- Jotin, P. & Sedgwick, J. R.: Art Appreciation Made Simple, Daubleday Company, INC., Garden City. New York 1959.
23- Klingender, Francis: Art and the Industrial Revolution, Paladin, London 1972.

24- Knobler, Nathan: The Visual dialogue, third edition, K. Y. Holt, Rinehurt Winston 1980.
25- Lieven, Alexander: The Musee Picasso, Paris, Thames & Hudson, Ltd. London 1986.
26- Lippard, Lucy R. & Oth.: Pop Art, N. Y. (without date).
27- Oesteche, Marinne Mollow: Dadaism & Surrealism, Phaidon Press Limited, Oxford 1979.
28- Osborn, Harold: Aesthetics and Criticism N. Y. Philosophical Library 1955.
29- Panofsky, Erwin: Meaning in the Visual Arts, Daubleday Anchor Books, Garden City N. Y. 1955.
30- Piper, David: The Joy of Art, Spring Books, London 1984.
31- Prall, D. W.: Aesthetic Judgement, Growell, N. Y. 1929.
32- Rhodes, Colin: Primitivism and Modern Art, Thames & Hudson, London 1994.
33- Russell, John: The Meanings of Modern Art, Harper & Row Publishers N. Y. 1981.
34- Salvador Dali: The Secret Life of Salvador Dali, London 1942.
35- Santayana, George: The Sense of beaty: Scribners, N. Y. 1936.
36- Sieveking, Ann: The Cave artist, Thames & Hudson, London, 1979.
37- Steinberg, Leo Other Criteria, Oxford University Press, London 1979.
38- Stirton, Pan: Renaissance Painting, Phaidon 1979.
39- Vaughan, William: Romantic Art, Thames & Hudson, Ltd., London 1978.
40- Walker, John A.: Art Since Pop, Thames & Hudson, London 1975.
41- Walter, De Maria: Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible, Studio Vista, London 1969.
42- Wentinck, Charles: Modern and Primitive Art, Phaidon, Oxford 1978.
43- Wilson, Eva: Ancient Egyptian Designs, British Museum Publications Ltd. London 1990,
44- Wilson, Simon: British Art, From Holbein to the Present day. The Tate Gallery & the Bodley Head, London 1979.
45- Wolfflin, H.: Clasic Art, Phaidon, London 1959.
46- Wundram, Manfred: Painting of the Renaissance, Tachen 1997.

كتب أخرى للدكتور محسن عطيه

١- القيم الجمالية فى فنون عصر النهضة دراسة نقدية		١٩٨١
٢- اتجاهات فن الغرب فى القرنين التاسع عشر والعشرين		١٩٨٢
٣- موضوعات فى الفنون الإسلامية	طبعة أولى	١٩٨٥
	طبعة ثانية	١٩٩٠
	طبعة ثالثة	١٩٩٤
	طبعة رابعة	١٩٩٧
٤- موضوعات فى الفنون التشكيلية		١٩٨٩
٥- اتجاهات فى الفن الحديث	طبعة أولى	١٩٩١
	طبعة ثانية	١٩٩٣
	طبعة ثالثة	١٩٩٥
٦- غاية الفن دراسة فلسفية ونقدية	طبعة أولى	١٩٩١
	طبعة ثانية	١٩٩٦
٧- الفن وعالم الرمز	طبعة أولى	١٩٩٣
	طبعة ثانية	١٩٩٦
٨- الفن والحياة الاجتماعية	طبعة أولى	١٩٩٤
	طبعة ثانية	١٩٩٧
٩- جذور الفن	طبعة أولى	١٩٩٤
	طبعة ثانية	١٩٩٧
١٠- تذوق الفن الأساليب والتقنيات والمذاهب	طبعة أولى	١٩٩٥
	طبعة ثانية	١٩٩٧
١١- آفاق جديدة للفن	طبعة أولى	١٩٩٥
١٢- الفن والجمال فى عصر النهضة	طبعة أولى	١٩٩٨

رقم الإيداع بدار الكتب
٦٠٠١٤/٩٩
الترقيم الدولى
I.S.B.N.
977- 10- 1288- 6

حبرة إلهد عالم الكتب ٢٠٠٤ م